

MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES

**DESCIDA POÉTICA NO MUNDO INFERNAL
DE CRUZ E SOUSA E BAUDELAIRE**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em LETRAS LITERATURA BRASILEIRA/TEORIA
LITERÁRIA DA UFSC para obtenção do título de
“Mestre em Letras”, área de concentração em
Literatura Brasileira.

**ORIENTADORA:
PROFa. Dra. ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART**

Ilha do Desterro, outubro 1995

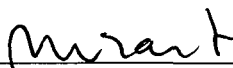
**“DESCIDA POÉTICA NO MUNDO INFERNAL
DE CRUZ E SOUSA E BAUDELAIRE”**

MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES

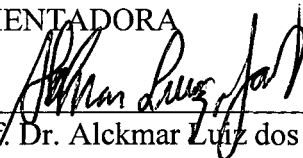
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart
ORIENTADORA

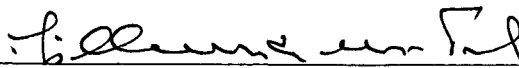


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart
PRESIDENTE



Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles (UFRJ)



Prof. Dra. Leonor Scliar-Cabral

Prof. Dr. Celestino Sachet
SUPLENTE

Aos pássaros que riem

SUMÁRIO

Um estudo intertextual	8
Capítulo 1 - O Satanismo	22
<i>1-Origem do satanismo na literatura.....</i>	<i>24</i>
<i>2-A viagem interior</i>	<i>29</i>
<i>3-A descida no inferno</i>	<i>37</i>
<i>4-Do poeta vidente ao pacto satânico</i>	<i>39</i>
Capítulo 2- A dualidade do satânico e do divino	45
<i>1-Mundus muliebris.....</i>	<i>47</i>
<i>2-O pan-erotismo do texto poético</i>	<i>50</i>
<i>3-Do culto do prazer ao culto da dor.....</i>	<i>55</i>
<i>4-A questão religiosa.....</i>	<i>60</i>
Capítulo 3 - O Satã Moderno	66
<i>1-Frisson nouveau</i>	<i>68</i>
<i>2-Taedium vitae</i>	<i>70</i>
<i>3-Satã, o belo</i>	<i>77</i>
Da teoria satânica.....	83
Provas do Mal.....	88
Bibliografia demonológica	94
<i>Obras citadas</i>	<i>95</i>
<i>Outras leituras</i>	<i>101</i>

RESUMO

Este estudo, um trabalho temático sobre a questão do satanismo, pretende mostrar, as relações intertextuais da obra poética de dois escritores, o brasileiro João da Cruz e Sousa e o francês Charles Baudelaire.

Trata-se, ao longo do estudo, de tentar provar minha hipótese de trabalho: que ambos os poetas se basearam em 'princípios satânicos' no momento do ato de criação. Isto me levou a estabelecer a existência de uma *teoria satânica* no âmbito de suas poesias, marcando assim o início da poesia moderna.

RESUME

Cette étude, un travail thématique sur la question du satanisme, essaie de montrer les rapports intertextuels de l'oeuvre poétique de deux écrivains, le brésilien João da Cruz e Sousa et le français Charles Baudelaire.

Il s'agira, tout au long de l'étude, de tenter de prouver mon hypothèse de travail: que ces deux poètes se sont appuyés sur des 'principes sataniques' au moment même de l'acte de création. Ceci m'a menée à établir l'existence d'une *théorie satanique* au sein de leur poésie, marquant ainsi le début de la poésie moderne.

*"Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate".*

Dante "Inferno" (Canto III)

UM ESTUDO INTERTEXTUAL

“La diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses.”

“Ainsi mon destin n’est pas d’enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j’ai tâché de conduire la mienne.”

René Descartes

*“A la nouvelle d’un changement de ministère, Paris avait changé. Tout le monde était en joie; des promeneurs circulaient, et des lampions à chaque étage faisaient une clarté comme en plein jour. Les soldats regagnaient lentement leurs casernes, harassés, l’air triste. On les saluait, en criant: ‘Vive la ligne!’ Ils continuaient sans répondre. Dans la garde nationale, au contraire, les officiers, rouges d’enthousiasme, brandissaient leur sabre en vociférant: ‘Vive la réforme!’”*¹.

Estamos em 1848, mais exatamente em fevereiro, e Paris em efervescência está preparando a Revolução de Julho. Esta referência histórica marca uma mudança não só político-social, mas também uma mudança de comportamento e pensamento. E será neste contexto de transição que nos meios literários aparecerão os primeiros índices de características simbolistas pois *“s’il est vrai que le Symbolisme était au coeur du Romantisme, il est nécessaire de dire qu’il n’y était que latent et en puissance”*². Guy Michaud, referindo-se a Vigny, lembra que tudo o conduzia em direção ao simbolismo e que o sentido agudo do explícito fez com que Vigny declarasse que *“la forme extérieure ne fait que servir de parure à l’idée, consacrer sa durée et demeurer son plus parfait symbole”*³.

Mas é somente no dia 18 de setembro de 1886 que o poeta francês Jean Moréas publicará um manifesto no *Figaro* no qual definiu a poesia simbolista, que vinha se concretizando desde às últimas décadas, como *“inimiga do ensino, da declaração, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva”*⁴. Neste texto, além de conceituar o símbolo como *“a Idéia de uma forma sensível”*⁵, Moréas aponta a origem do Simbolismo, *“tendência atual do espírito criador em arte”*⁶, ou seja que, Charles Baudelaire *“deve ser considerado o verdadeiro precursor”*⁷ deste movimento.

De fato, a maioria dos estudiosos concorda com esta afirmação, como Otto Maria Carpeaux quando escreve que o simbolismo francês não iniciou com este manifesto mas que explodiu antes com

¹FLAUBERT, Gustave. *L’éducation sentimentale*. Paris: Garnier-Flammarion, 1985, p.353

²MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1947, p.27

³Idem, ibidem, p.27

⁴GOMES, Álvaro C. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984, p.67

⁵Idem, ibidem, p.68

⁶Idem, ibidem, p.67

⁷Idem, ibidem, p.67

“Baudelaire, Rimbaud e Laforgue [...] seus precursores”⁸. Baudelaire tinha então 27 anos durante os eventos de fevereiro 48 dos quais participou, redigindo dois números de um jornal socialista *Le Salut Public*⁹. Ele estava também à procura de mudanças como uma implacável necessidade de encontrar algo novo:

“Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du **nouveau**”¹⁰

Mas havia outros motivos indicando Baudelaire como um dos “criadores de um novo mundo poético, caracterizado pela musicalidade do verso, pelo preciosismo da expressão, pela suntuosidade verbal, o sincretismo religioso, a evasão da realidade”¹¹. O sentido da vida profunda, do Espírito, uma certa intuição do mistério envolvendo o além dos fenômenos, uma vontade nova em apreender a poesia em sua essência, eis o que constata o crítico francês Marcel Raymond¹².

Considerando este papel histórico que teve a poesia simbolista na França em restabelecer o símbolo abandonado pelos parnasianos, decidimos iniciar um estudo mais abrangente, isto é, um estudo comparativo. Por que não optar por um dos pioneiros na matéria? Penetrar assim nas origens da poesia simbolista, a de Charles Baudelaire constitui um dos objetos deste trabalho.

Paralelamente no Brasil, Cruz e Sousa, poeta catarinense do Desterro, ocupa a posição de maior relevo na literatura brasileira do Simbolismo. Entre muitos estudos de sua obra, ele foi consagrado pelo professor e crítico francês Roger Bastide que lhe outorga “uma situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stephan George e Cruz e Sousa”¹³. Grande tríade que transformamos em Duo Satânico Cruz e Sousa / Baudelaire. Outros críticos brasileiros, apesar de polêmicas pseudo-intelectuais,

⁸CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, tomo VI, 1964, p. 2573-4

⁹BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Introduction Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1972, p.259

Para facilitar as citações dos poemas de *Les Fleurs du Mal* nas notas de rodapé, avisamos o leitor de que as páginas referente a um poema citado correspondem a esta edição.

¹⁰OBSERVAÇÃO: estes dois versos são os dois últimos do poema “Le voyage”/ *La mort*, que termina o livro, indicando não o fim da viagem mas sim a sempiterna procura do novo.

¹¹CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, tomo VI, 1964, p.2574

¹²RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1982, Cap.1

¹³BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1943, p.125

qualificaram Cruz e Sousa, como o fez Adolfo Caminha, de “*artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira*”¹⁴ ou de “*cisne negro*” e “*Dante negro*” nas palavras de Nestor Vitor¹⁵. A poesia de Cruz e Sousa forma, pois, a outra parte do nosso estudo comparativo.

De fato, já existem trabalhos comparativos sobre Cruz e Sousa e Baudelaire, como o de Roger Bastide que procedeu a “um estudo de literatura comparada”, de modo genérico, intitulado “Cruz e Sousa e Baudelaire”, no qual escreveu que “*tanto na prosa como nos versos [...], Cruz e Sousa introduz numa linha melódica original alguns temas musicais de Baudelaire*”¹⁶, transformando-os. Por outra parte, além de abordar a questão da dualidade da mulher em ambos os poetas, ou seja, a Vênus Negra levando ao pecado e a mulher branca, ao amor idealizado, Bastide os opõe no plano da religiosidade. Para ele, Baudelaire é “*um católico atormentado [...] cuja alma não pode mais se salvar*”, enquanto “*a sensibilidade de Cruz e Sousa não é católica*” pois a sua fé religiosa seria “*uma conquista da vontade*” -afirmação que discutiremos no capítulo 2.

Por sua parte, Andrade Muricy, grande estudioso de Cruz e Sousa, confirma também a influência de Baudelaire na poesia do poeta catarinense quando escreve que “*o Dr. Gama Rosa deu-lhe obras de Poe, Baudelaire, Huysmans [...] e outras obras simbolistas, trazidas para o Brasil por Medeiros e Albuquerque*”¹⁷. A notar também que outros trabalhos mais recentes registram as influências de Baudelaire na poesia simbolista de Cruz e Sousa, em estudos comparativos tal como o de Glória Carneiro do Amaral, no qual ela declara que “*Cruz e Sousa está para a poesia brasileira assim como Baudelaire para a poesia francesa*”¹⁸. Ela atesta muitos pontos convergentes, entre outros, o culto da dor, a visão do feminino e a onipresença da maldição.

¹⁴MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Dep. de Imprensa Nacional, 1952, p.59

¹⁵Idem, *Ibidem*, p.59

¹⁶BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1943, p.125-8

¹⁷MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p.101

¹⁸CARNEIRO DO AMARAL, Glória. “Baudelaire e Cruz e Sousa” in *Brasil-França: percursos literários*. São Paulo, 1992, p.67-71

No entanto, frente ao desespero do drama interior, do *spleen* ou do estado de *emparedado*, a poesia de Cruz e Sousa e de Baudelaire terá a função de impor os poderes do imaginário. O que de fato eles exigem da poesia é que os arranque, pela revolta e a arte, às maldições sociais e metafísicas. Poeta maldito, Baudelaire, o qual Cruz e Sousa encontra “No inferno”, aparece como provocador e satânico, mas também como poeta do amor carnal e espiritual, assim como o requer sua dualidade.

Neste sentido, e conforme as lacunas existentes na matéria, concentraremos nossa reflexão sobre o satanismo na poesia de Cruz e Sousa e Baudelaire pois apresenta ser o impulso do próprio ato de criação, do imaginário poético dos dois poetas que abrem assim o espaço para o início da poesia moderna nos seus respectivos países. Suspeita-se de que ambos compactuaram, venderam simbolicamente a alma a Satã, ato imprescindível para a criação poética pois, segundo a lenda e a tradição literária, o diabo se coloca ao serviço dos poetas, tornando-os assim poetas satânicos.

A fim de operar esta descida poético-infernal nas obras de Cruz e Sousa e Baudelaire, fundamentaremos este estudo nos pressupostos intertextuais de Julia Kristeva, bem como nos aspectos teóricos fundamentais da Literatura Comparada. A primeira noção de intertextualidade apareceu em *A poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin o qual, além de estudos sobre o romance polifônico e sobre a carnavalização da literatura, elaborou uma teoria do discurso, a dialogicidade emanando da dialogia ou ciência do diálogo. “*Para tornarem-se dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem [...] materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor*”¹⁹. Desta forma, conforme Bakhtin, cada enunciado tem um autor, criador deste, e que por sua vez foi influenciado por outras vozes incorporadas ao novo discurso. Assim Bakhtin distingue o *discurso bivocal*²⁰: o de orientação única -tendendo para a fusão das vozes- e de orientação vária -havendo ativação da idéia do outro e tornando-se internamente dialógica-, do *discurso*

¹⁹BAKHTIN, Mikhail. *A poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981, p.159

²⁰Idem, *ibidem*, p.173

ativo ou discurso refletido do outro, o qual influencia de fora para dentro numa inter-relação com a palavra do outro.

É pois, a partir do discurso dialógico - múltiplos contatos no interior do mesmo discurso ou com outros discursos- que Julia Kristeva desenvolveu e sistematizou a teoria de Bakhtin. Para ela, o texto emerge do processo de produção textual, num “*movimento de reorganização*” uma “*circulação febril*” que produz, destruindo”²¹. Sendo que o significado poético remete a outros significados discursivos, “*cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo*”²², que Julia Kristeva denomina de “*espaço intertextual*”, no qual o texto se relaciona a outros textos ou possui relações internas -espécie de diálogo entre enunciados no interior do poema. De fato, a questão de cruzamento de diversos discursos concerne “*à absorção de uma multiplicidade de textos -sentidos- na mensagem poética*”²³, onde os textos de referência se transformam e adquirem um novo sentido. Julia Kristeva exemplifica sua teoria, referindo-se a “*textos poéticos da Modernidade*” os quais “*se constroem, absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual*”²⁴. Assim, “*a prática poética que une Poe-Baudelaire-Mallarmé, fornece um dos exemplos dessa ‘alter-junção discursiva’*:
Baudelaire traduz Poe; Mallarmé escreve que retomará a tarefa poética como um legado de Baudelaire, seguindo seus passos e traduzindo também Poe, seguindo sua escritura...”²⁵.

Encontramos esta ‘devoração textual’ também em outros escritores do século XIX, como o comprova este interessante trecho de *Angélique* de Nerval:

“ -Vous avez imité Diderot lui-même.
-Qui avait imité Sterne...
- Lequel avait imité Swift.
- Qui avait imité Rabelais

²¹KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Editora Perspectiva, col. Debates, 1974, p.155

²²Idem, ibidem, p.174

²³Idem, ibidem, p.175

²⁴Idem, ibidem, p.176

²⁵Idem ibidem, p.176

-Lequel avait imité Merlin Coccaïe...

-Qui avait imité Pétrone...

-Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres..."²⁶

Desta forma, a teoria da intertextualidade nos permite trabalhar concomitantemente com a poesia de Cruz e Sousa e Baudelaire, objeto de nossa pesquisa, partindo da premissa conforme a qual o segundo influenciou ou pelo menos marcou o primeiro, como o veremos ao longo do primeiro capítulo. Assim, no poema em prosa “Espelho contra espelho”, Cruz e Sousa, numa verdadeira profissão de fé artística descreve o fazer poético com a alma voltada aos preceitos intertextuais:

*“Sentiras no Asinino a préssa de comunicar primeiro que ninguém idéas que já
Alguem poz em circulação no tempo, nas correntes do ar;”*

*“Sentiras no Asinino a revelação da tua revelação, o despertar do teu despertar,
a sugestão da tua sugestão-”*

*“Sentiras no Asinino a imitação do teu Silencio, a imitação da tua Sombra
sombra e silencio d’espelho, sombra e silencio reflectidos do teu silencio e da tua
sombra, sombra e silencio reproduzidos d’espelho contra espelho.”²⁷*

Mas o poeta adverte

*“...O Asinino, que é a Rotina Secular, que é a Regra universal, argumenta com
pedras em vez de argumentar com sentimentos, com emotividades, com
ductilidades e mysterios de alma.*

*Nuances novas de alma, caminhos não explorados no mundo do Pensamento,
certos segredos e transfigurações, rumos inéditos, paragens de uma inaudita
melancholia, tudo é paralellamente julgado pelo Asinino”²⁸...*

Portanto, desvendando uma bagagem literária sólida, Cruz e Sousa enumera grandes escritores e poetas que se refletem em cadeia, o outro sendo a soma e a diferença do mesmo:

*“Sempre sol contra sol, sempre sombra contra sombra, sempre
espelho contra espelho.*

Sempre este espelho -Homéro, contra espelho -Virgílio.

²⁶NERVAL, Gérard. *Les filles du feu*. Paris: Edition Gallimard, col. Folio, 1972, p.127

²⁷“Espelho contra espelho”/ *Evocações*. Florianópolis: Ed. FCC/Fac Similar, 1986, p.273

OBSERVAÇÃO: esta edição serve de referência para todas as citações dos poemas de *Evocações*. As transcrições obedecem à grafia da edição Fac Similar da primeira edição

²⁸Idem, ibidem, p.274

*Sempre este espelho -Shakespeare, contra este espelho -Balzac,
ou contra este espelho -Dante, ou contra este espelho -Hugo.
Sempre este espelho -Flaubert, contra este espelho -Zola,
ou contra este espelho -Goncourt.
Sempre este espelho -Baudelaire, contra este espelho -Pöe,
contra este espelho -Villiers e contra este espelho -Verlaine.
Sempre este espelho -Ibsen, contra este espelho -Maeterlinck”.*²⁹

Além da teoria da intertextualidade, fundamentaremos a nossa investigação na teoria da literatura comparada, principalmente baseada nos estudos de Brunel e de Tania F. Carvalhal. Procedendo a um panorama geral das diversas tendências teóricas existentes, Tânia Franco Carvalhal distingue as “grandes escolas” de Literatura Comparada, notadamente norte-americana, soviética e francesa³⁰. Esta última, que formou-se no início do século, seguia duas orientações básicas. A primeira concerne à validade das comparações literárias, dependentes da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. A segunda orientação aproxima os estudos literários comparados da História Literária. Sendo a intertextualidade ou a literatura comparada processos de produtividade do texto literário, a literatura comparada para Tânia F. Carvalhal “*designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas*”³¹. E face ao vasto campo de atuação da Literatura Comparada não pode ser apreendida apenas como sinônimo de “comparação”, pois ela compara não pelo procedimento em si mas pelo recurso analítico e interpretativo³². Ou, nas palavras de Brunel :

*“A literatura comparada é arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco et de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou [...] de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los”*³³.

²⁹Idem, ibidem, p.275

³⁰CARVALHAL, F. Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ed. Ática, 1986, p.13-4

³¹Idem, ibidem, p.5

³²Idem, ibidem, p.6-7

³³BRUNEL, P. et alii. *Que é literatura comparada?* Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989, p.140

Portanto, nossa pesquisa encaminha-se em direção de uma Literatura Comparada, ou melhor, de poesia comparada, ou seja, enquanto atividade crítica, “*dilatando as análises para além do simples levantamento de dados e identificação de fontes, influências e relações*”³⁴. Defendendo a indagação que aproxima textos com outros textos, isto é, intertextualidade, ela afirma que o estudo comparado de literatura “*compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas*”³⁵. Daí, a ambição da Literatura Comparada para um alcance ainda maior, o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas.

Eis, pois, ao que se propõe este estudo intertextual da poesia -e prosa poética- de Cruz e Sousa e Baudelaire: a análise temática, -o **satanismo**- um dos tipos de análise do texto, juntamente com a retórica e a narrativa³⁶. Embora, o crítico canadense Northrop Frye não inclua a temática entre os quatro modos da crítica, lhe reserva porém um lugar a parte, isto é, do domínio da literatura, ou seja, para ele, a temática é relativa “*a obras literárias em que não há personagens envolvidos, a não ser o autor e seu público, como na maior parte das líricas e ensaios*”³⁷. As obras poéticas de Cruz e Sousa e Baudelaire correspondem a esta situação, justificando a escolha deste estudo temático.

Gostaríamos também de destacar que nossa decisão em trabalhar com um único tema é muito consciente, a partir do momento em que acreditamos que “*l’oeuvre a plusieurs sens*”³⁸. Deste modo, oferecem-se a nós duas formas de atuação: de um lado, podem-se abranger numerosas leituras que uma obra cobre e, por outro, pode-se examinar apenas uma delas. Sem ignorar portanto a presença da pluralidade de leituras possíveis destas obras poéticas, optamos por um estudo numa só direção, a do satanismo - e temas circundantes. Trata-se apenas de uma escolha dentro da “*infinidade de possibilidades*”³⁹.

³⁴CARVALHAL, F. Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ed. Ática, 1986, p.40

³⁵Idem, ibidem, p.82

³⁶DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique de Sciences du langage*. Paris: Ed. Du Seuil, col. Points, 1972, p.376

³⁷FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p.362

³⁸BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris: Ed. Du Seuil. col. Tel Quel, 1966. p.50

³⁹KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Tradução H. Franca. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974, p.173

Neste sentido, acrescentando à rede temática -ou seja, um tema, no nosso caso “o satanismo”, se ligando a outro tema, isto é, o satanismo se relacionando com o amor, a morte, o erotismo, a arte- uma rede intertextual, pretendemos elaborar, ou tentar elaborar, uma “teoria satânica” visando à experiência simbólica dos poetas em estudo, ‘teoria satânica’ que seria necessária ao ato de criação moderna e na qual o satanismo apareceria como denominador comum de ambas as estéticas poéticas. Nosso objetivo pode parecer um tanto ambicioso, porém o que desejamos comprovar, na verdade, é que Cruz e Sousa e Baudelaire se basearam em alguns princípios relativos ao satanismo -que podemos nomear ‘princípios satânicos’⁴⁰- para transmitir a experiência simbolista do poeta, isto é, a viagem poética interior que faz o poeta. Esta experiência simbolista, situada no plano poético, permite ao Poeta efetuar uma descida ao inferno de modo que desvende e explique o mundo a outrem, o comum mortal. Portanto, sem o pacto satânico não poderia ter criação artística, pelo menos é o que se pressupõe para Cruz e Sousa e Baudelaire.

Nosso estudo se define pelo seu caráter científico no sentido de elaborarmos idéias - “*a teoria sendo um sistema de idéias*”⁴¹- ou hipóteses formuladas à luz do conhecimento disponível, conduzindo, por meio de experimentos, a verificar estas hipóteses. A partir daí, nós nos confrontamos com diversos métodos de procedimentos, tais como a indução e a dedução. “*Os aspectos relevantes dos métodos indutivos e dedutivos são divergentes: o primeiro parte da observação de alguns fenômenos de determinada classe para ‘todos’ daquela mesma classe, ao passo que o segundo parte de generalizações aceitas, do todo, de leis abrangentes, para casos concretos*”⁴². Estamos face a duas escolas, ou seja, a escola do indutismo ou empirismo, “*escola britânica liderada por Bacon, incluindo filósofos como Locke, Hume ou Stuart Mill*” e “*a escola continental, tendo à frente Descartes, Leibniz e Spinoza*” que “*defende a intuição de idéias claras como única fonte de*

⁴⁰**OBSERVAÇÃO:** entendemos por “princípios, regra de ação apoiando-se sobre julgamentos de valores e constituindo um modelo. Logo os *princípios satânicos* são aqui linhas de ação subjacentes e necessárias à criação poético-artística, caracterizadas pelo enfoque “satânico”.

⁴¹LAKATOS, Eva Maria & ANDRADE MARCONI, Marina de. *Metodologia científica*. São Paulo: Ed. Atlas, 1986, p.21

⁴²Idem, ibidem, p.62

conhecimento”⁴³. Sendo que a indução parte da “*observação dos fatos particulares e depois das hipóteses a confirmar*” e de que a dedução “*defende o aparecimento do problema e da conjectura, que será testado pela observação e experimentação, há, portanto, uma inversão de procedimentos*”⁴⁴. Em vista destas duas linhas de ação, conduziremos nossa pesquisa por meio do método dedutivo.

Partindo destes pressupostos teóricos, estamos aptos a determinar o **problema** central desta dissertação, isto é, **Cruz e Sousa e Baudelaire se serviram de “princípios satânicos” no momento do ato de criação poético?** Em outras palavras, **Cruz e Sousa e Baudelaire compactuaram simbolicamente com o diabo para ter este impulso criativo?**

Quanto à hipótese⁴⁵, podemos formulá-la da seguinte maneira:

Se for comprovado o fato de que Cruz e Sousa e Baudelaire se basearam em “princípios satânicos” no momento do ato de criação, então poderá se afirmar a existência de uma ‘teoria satânica’ na poesia destes dois escritores, marcando o início da poesia moderna .

Afim de descobrir esta -ainda suposta- teoria satânica subjacente à poesia de cada um, desenvolveremos nossa investigação a partir das seguintes obras:

De Cruz e Sousa:

- *Broquéis* (poesia);
- *Faróis* (poesia);
- *Últimos Sonetos* (poesia);
- *O Livro Derradeiro*⁴⁶ (poesia);
- *Evocações* (prosa poética);

⁴³Idem, ibidem, p.62

⁴⁴Idem, ibidem, p.62

⁴⁵**OBSERVAÇÃO:** a diferença entre o problema e a hipótese reside no fato de que o problema constitui uma sentença interrogativa e a hipótese uma sentença afirmativa

⁴⁶**OBSERVAÇÃO:** o título *O livro derradeiro* foi dado por Andrade Muricy (usando uma expressão de Nestor Vitor ao se referir a *Últimos Sonetos*) aos dispersos por ele recolhidos e publicados na assim chamada **Edição do Centenário**, Ed. José Aguilar, 1961

De Baudelaire:

- *Les Fleurs du Mal* (poesia);
- *Mon coeur mis à nu* (reflexões críticas);
- *De l'essence du rire* (livro filosófico sobre o cômico);
- *Salon de 1846* (livro crítico);
- *Salon de 1859* (livro de teoria crítica);
- *Exposition universelle 1855* (ensaio);
- *Le peintre de la vie moderne* (ensaio);
- *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*.

A escolha dos poemas e das obras críticas obedece a três critérios principais:

- o critério temático, assim como Deus, Satã, o amor, a morte, o erotismo, o tédio, a modernidade...
- o critério intertextual, como por exemplo referências a poesias de Baudelaire dentro da poesia de Cruz e Sousa ou conceitos baudelafricanos do *belo* ou da *arte moderna* adotados por Cruz e Sousa...

De Cruz e Sousa, *O Livro Derradeiro* será pouco estudado, pois necessitaria de uma análise específica. Com efeito, muitos poemas deste livro são dedicados a personalidades de sua época, requerendo um estudo biográfico que contextualize a época, tais como “Avante” e “Away” para José A. Boiteux; “Asas Perdidas” para Carlos Jansen Júnior; “Rosa” para A. Moreira de Vasconcelos, e outros numerosos poemas. Cruz e Sousa também dedica poemas aos contemporâneos anônimos, às crianças, às raparigas tristes, às criaturas alegres, aos pobres... Embora fugindo dos nossos objetivos, *O Livro Derradeiro* contém uma poesia inteiramente escrita em francês na qual a poesia encontra refúgio nos sonhos, “Oiseaux de passage”⁴⁷. Comprovando mais uma vez que Cruz e Sousa conhecia a língua de

⁴⁷**OBSERVAÇÃO 1:** poema recolhido por Zahidé L. Muzart à edição de *Poesia Completa*, FCC, 1993, publicado em *A Pacotilha*, São Luís, Maranhão, 10/set 1881

Baudelaire, este poema reforça a afirmação da influência francesa que apoiamos, sem contar que ele cita, entre outros, Zola em “Dormindo”, Littré e Laffite em “A revolta” e Hugo em “Idéia-Mãe”.

Portanto, escolhemos dois poemas de profissão de fé do ato de criação deste livro, ambos intitulados “Arte”⁴⁸. Trabalharemos também com quatorze poemas de *Broquéis*, dez de *Faróis* e três de *Últimos Sonetos*. Quanto ao livro de prosa poética *Evocações*, selecionamos quatorze poemas.

No que concerne Baudelaire, os poemas das *Fleurs du Mal* contidos neste trabalho foram criteriosamente selecionados, conforme o exposto acima, atingindo o número de quarenta e seis poemas. Quanto aos outros textos, selecionamos⁴⁹:

Mon coeur mis à nu, que reúne fragmentos versando sobre o estado de espírito do poeta - escritos de 1859 a 1866- e notas sob o título de “Fusées” -escritas de 1855 a 1862- contendo numerosas reflexões filosóficas, morais e artísticas, projetos de poemas, julgamentos literários e anotações pessoais. Verdadeiro diário íntimo, descontínuo e incoerente;

De l'essence du rire -publicado em 1855- que apresenta reflexões filosóficas e poéticas sobre o cômico nas artes plásticas⁵⁰;

Salon de 1846, abordando, além de idéias desenvolvidas de forma genérica, assuntos como a crítica, o romantismo, a cor ou o desenho;

Salon de 1859, obra de estética sob a forma de carta ao Diretor da *Revue Française*, tendo como tema principal o papel da imaginação do poeta e da reprodução da natureza na arte;

Exposition universelle 1855, ensaio no qual Baudelaire volta à crítica de arte que tinha abandonado após o *Salon de 1846* mas, em vez de estudar as obras e os artistas, se dedica a uma meditação sobre a crítica, até mesmo a filosofia da arte;

⁴⁸**OBSERVAÇÃO 2:** a lista dos poemas, dos poemas em prosa e dos textos críticos, se encontra na seção **PROVAS DO MAL**, p. ??????

⁴⁹**OBSERVAÇÃO:** afim de facilitar a leitura, fica convencionado que, quando citarmos em nota um dos sete textos críticos a seguir, sempre será feito referência à edição:

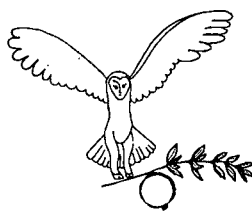
BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Préface Marcel Ruff. Paris: Ed. Du Seuil, 1968

⁵⁰**OBSERVAÇÃO:** faremos apenas duas referências a este texto, nosso propósito não sendo o estudo do cômico

Le peintre de la vie moderne, estudo sobre Constantin Guys que retoma idéias figurando nos *Salons* e expõe de modo mais completo sua concepção da ou de uma arte moderna;

Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, notícia consagrada a diversos artistas, notadamente, Théodore de Banville, que revela o pensamento artístico de Baudelaire sobre a arte moderna.

Uma vez delimitado o corpus, a metodologia a ser usada, o problema e a hipótese que guiarão este trabalho, pensamos poder iniciar esta viagem poética, evitando, se possível, ser uma *hypocrite lectrice*.



⁵¹**OBSERVAÇÃO:** a coruja, ave noturna, além de simbolizar o conhecimento racional, é representada na mitologia grega por Ascalafo, filho de Aqueronte e da ninfa Obsenidade. Foi ela, a coruja, que surpreendeu Persifone saboreando um fruto do inferno, um bago de romã - símbolo das doçuras maléficas e que a denunciou, privando-a assim de toda e qualquer esperança de um dia poder retornar ao mundo da luz. Aparece também no Zohar - livro do Esplendor, uma coruja, sabedoria da noite, simbolizando Lilith, a primeira mulher de Adão. Assim, a coruja se tornou símbolo da morte, condutora das almas, ou seja, intercessora entremundos de duas realidades, a humana e a divina e por extensão, humana e satânica. Desenho Ane Girondi.

CAPÍTULO 1 O SATANISMO

*“Il n’est pas de véritable oeuvre d’art où n’entre pas la
collaboration du démon”*

André Gide

Comumente, chamam-se de satanismo os diversos cultos a Satã, geralmente organizados por seitas. Considerando que quase todas as civilizações tiveram entidades demoníacas, não faremos nenhum histórico exaustivo -pois fugiria do nosso objetivo. Não obstante, há de se sublinhar que foi durante o período medieval que a crença em Satã atingiu seu apogeu. Os bogomilos, na Bulgária, “*acreditavam num universo dualista em que o mundo material era o domínio de Lúcifer*”¹. Os cátaros -do grego katharos, puro-, também hereges, que se espalharam “*nos Países Baixos e na Rênania [...] e no sul da França [...] e organizaram uma Igreja cátara na década de 1170*”², acreditavam que o corpo era criação do Mal e a alma, do Bem, sendo, pois “*o maior apelo do catarismo [...] sua vívida imagem de uma luta perpétua entre as forças da luz e as forças das trevas*”³. Graças à inquisição, o satanismo, sob a forma de magia ou bruxaria, persistiu com inconcebível voracidade, influenciado por manuais inquisitórios. Por exemplo, por volta de 1230, o frade dominicano Roberto o Bougre, primeiro inquisidor da França “*era um antigo herege irascível que recebeu o apelido de o Martelo dos Hereges*”⁴. Para extirpar a heresia, ele era capaz de detectar infiéis somente por sua maneira de falar e por seus gestos. Assim, a Igreja do Ocidente Medieval desenvolveu estratégias para aniquilar as ameaças de heresia: persuasão, repressão e satanização. Esta última envolvia promover propaganda que estigmatizasse os hereges como desviantes sexuais e orgíacos. A lógica da Igreja partiu do princípio que se os hereges pretendiam desintegrar a cristandade, devia ser obra do Diabo, do qual eram adoradores. Além disso, a igreja acreditava que, tendo uma natureza hipócrita, visto que pregavam a castidade pessoal, eles deviam na realidade estar realizando orgias⁵.

Neste sentido, a crença na existência de Satã não poderia deixar de ser consagrada em grandes obras literárias universais, particularmente em famosas descidas ao inferno, tais como a de Ulisses

¹RICHARDS, Jeffrey. *Sexo e desvio e danação*. Tradução M.A. Esteves da Rocha e R. Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1993, p.59

²Idem, ibidem, p.59

³Idem, ibidem, p.60

⁴Idem, ibidem, p.67

⁵Idem, ibidem, p.68

na *Odisséia*

“Là sont le pays et la ville des Cimmériens, couverts de brumes et de nuées; jamais le soleil, pendant qu’il brille, ne les visite de ses rayons, ni quand il s’avance vers le ciel constellé, ni quand il retourne du ciel vers la terre; une nuit maudite est étendue sur ces misérables mortels [...]. Nous arrivons nous-même au lieu que m’avait dit Circé”⁶,

a de Eneas encorajado pela Sibila

“Fils d’Anchise, toi qui es vraiment de la race des dieux, tu vois les eaux stagnantes et profondes du Cocyte et le marécage du Styx dont les dieux craignent d’invoquer la puissance divine dans un faux serment. Toute cette foule que tu aperçois a été dénuée d’assistance et privée de sépulture”⁷,

ou a descida de Dante guiado por Virgílio na *Divina Commedia*

*“ ‘Or se ’tu quel Virgilio, e quella fonte
che spandi di parlar sí largo fiume?’
rispuos’io lui con vergognosa fronte.*

(. . .)

*‘Che tu mi meni là dov’or dicesti,
sí ch’io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotando mesti’.*

Allor si mosse, e io li tenni dietro⁸.

1- Origem do satanismo na literatura

“A figura de Satã”, significando etimologicamente “acusar, opor-se” em hebraico, “só aparece em escritos relativamente tardios do Antigo Testamento”⁹. De acordo com a origem das

⁶HOMERE. *L’Odyssée*. Traduction M. Dufour. Paris: Garnier-Flammarion, 1965, Chant XI, p.159-74

OBSERVAR que nesta passagem, relata-se a chegada de Ulisses ao país dos mortos, antes do ritual para reunir as almas dos mortos.

⁷VIRGILE. *L’Enéide*. Traduction P. Grimal. Paris: Poésie Gallimard, 1974, Livre VI, p.177-210

⁸DANTE, Alighieri. *Divina Commedia* in *Tutte le opere*. Roma: Grandi tascabili Economici Newton, 1993, Canto 1, p.35-7

⁹WENISH, Bernhard. *Satanismo*. Tradução E. Orth. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992, p.87

primeiras menções escritas da palavra “Satã”, manuscritos carmelitas evocam também o significado onde *“le verbe doit signifier ‘faire obstacle’”*¹⁰.

De fato, em *Zacarias*, Satã representa o anjo servidor de Deus. Josué encontrava-se em postura de acusado por Satã que estava à direita de Deus: *“Il me fit voir Josué, le grand sacrificateur, debout devant l’ange de l’Eternel, et Satan qui se tenait à sa droite pour l’accuser...”*¹¹. Satã é aqui o acusador que procura influenciar aquele que Deus quer salvar¹². Em outro texto bíblico, no livro de Jó, Satã ainda se apresenta como acusador do homem. Sua função é a de informar-se, pesquisar, percorrer a terra e passear¹³. Ele desafia Deus: quer provar-lhe que Jó, homem íntegro, só teme a Deus por interesse:

*“...étends ta main, touche à tout ce qui lui appartient,
et je suis sûr qu’il te maudit en face”.*

Satã pretende provocar a tentação em Jó e em Deus por permitir sua ação perversa, tornando-se então ainda mais perverso do que ele. Acusador, pois tentador, tendo todos os demônios do deserto e das doenças a suas ordens, Satã consegue convencer a mulher de Jó mas não obtém o blasfêmio que colocaria Jó sob seu controle, até a morte¹⁴. Satã não triunfou porque era submisso a Deus. No livro de Jó, o seu objetivo é a revolta contra Deus e a perda do homem. Porém, além deste Satã anjo servidor de Deus, o Antigo Testamento, através das Crônicas¹⁵, revela um Satã adversário de Deus. Sua imagem evoluindo cada vez mais nesta direção, Satã *“induziu o Rei Davi a um ato pecaminoso, a fazer o recenseamento do povo contra a vontade de Deus”*¹⁶.

Desta forma, Deus se livra da responsabilidade do Mal, tolerando que Satã, autônomo, tente o homem. Ele simbolizaria, numa só entidade, uma espécie de Trindade, às avessas, ou seja, acusador, sedutor e destruidor dos homens. Portanto, o objetivo de Satã não é tanto de fazer o mal quanto de

¹⁰In *Satan*. Etudes Carmélitaines. Bruges (Belgique): Ed. Desclée de Brouwer, p.23

¹¹Zac.3, 1-4

¹²In *Satan*. Etudes Carmélitaines. Bruges (Belgique): Ed. Desclée de Brouwer, p.23

¹³*Bíblia*. Livro de Jó,8, p.383

¹⁴In *Satan*. Etudes Carmélitaines. Bruges (Belgique): Ed. Desclée de Brouwer, p.24

¹⁵*Bíblia*, 1 Crônicas 21,1 , p.321

¹⁶WENISH, Bernhard. *Satanismo*. Tradução E. Orth. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992, p.87

impedir que o homem acredite, forçando-o a duvidar de Deus.

Conforme o seu papel, Satã aparece na literatura, e a fortiori na poesia simbolista, com outras denominações, tais Diabo, Demônio, Belzebu, Lúcifer ou Lusbel. A variedade de nomes atribuídos a esta figura maligna revela os matizes ideológicos que influenciaram sua constituição. De Satã, sinônimo de adversário, a Belzebu, Deus das moscas¹⁷, passando pelo Diabo, o difamador, o Demônio, o que divide, chega-se a Lúcifer e Lusbel, o luminoso. Enquanto Baudelaire, como poeta maldito que se confessava filho do demônio, exclamava “O mon cher Belzébut, je t’adore”¹⁸, revelando intimidade com seu duplo, Cruz e Sousa escutava bocas blasfemando em sonho dantesco

*“O Deus sem piedade, ó Deus sem religião e compaixão, maldito sejas! Que Satanaz, o Vencido por ti, vingue todas as Mães, vencendo-te, conquistando todo o teu poder, triunfando eternamente de ti nas masmorras negras do Inferno!”*¹⁹.

Anunciando o pacto com Satã, os dois poetas gritam ao longo das suas obras poéticas o consumo simbólico através do beijo, unindo inseparavelmente o espírito poético ao espírito satânico

*“Que o Diabo, já das culpas sem remédio,
Para formar a egrégia majestade,
Gerou, da poeira quente das areias
Das praias infinitas do Desejo,
Essa langue sereia das sereias,
Desencantada com o calor de um beijo”*²⁰.

¹⁷**OBSERVAÇÃO:** No *Dicionário de Símbolos* de J. Chevalier e A. Gheerbrant, encontramos a origem deste heterônimo. Incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma busca incessante. É neste sentido que uma antiga divindade síria, *Belzebu*, cujo nome etimologicamente significaria “Senhor das moscas”, tornou-se o “príncipe dos demônios”. Todas as referências a este Dicionário correspondem a esta edição, citada em nota.

¹⁸ “Le Possédé”/ *Spleen et Idéal XXXVII*, p.67

OBSERVAÇÃO: a notar que Baudelaire transformou em verso uma réplica do personagem Biondetta, a qual, ao conversar com Alvare, pronunciou o nome fatal “Mon cher Béalzébuth, je t’adore” in CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Librio, 1994, p.77

¹⁹ “Anjos Rebellados”/ *Evocações*, p.215

²⁰ “A flor do Diabo”/ *Faróis in Poesia Completa*. Edição comemorativa do Centenário de Broquéis. Org. intro. e bibliografia por Zahidé L. Muzart. Florianópolis: FCC/FBB, 1993, p.71

OBSERVAÇÃO: todos os poemas citados neste trabalho, emanante de *Faróis*, *Broquéis*, *Últimos Sonetos* e *O livro derradeiro*, serão acompanhados do número de página correspondente à esta edição.

E Baudelaire por sua vez

*“Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne me vaut l’abîme de ta couche;
L’oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers”*²¹.

Além da apreensão bíblica de Satã, o satanismo se desenvolveu no século XIX, principalmente na Inglaterra e na França. Lembramos que John Milton, no século XVII, marcando o nascimento do satanismo literário inglês, já celebrava nobreza e beleza de satã, traindo uma secreta simpatia para o grande revoltado:

*“So Satan spake, and him Beëlzebub
Thus answered: leader of those armies bright...”*²²

ou Eva conversando com Satã

*“...my guide
And head, what thou hast said is just and right.
For we to him indeed all praises owe,
And daily thanks...”*²³.

Enquanto na França, Jules Michelet murmurava

*“La première fleur de Satan, je te la donne aujourd’hui pour que tu saches
mon premier nom, mon antique pouvoir...”*²⁴.

Trata-se quase sempre, para os autores que magnificam Satã de fazer ouvir seus protestos contra a ordem social, a moral, a religião...Elaborou-se um satanismo literário, destinado a demonstrar que o Mal, conservando seus aspectos violentos, é dialeticamente necessário à manifestação e ao triunfo do Bem. Mas é com Byron que aparece a primeira imagem de um satã prometico. Com efeito, no seu *Cain*, toda a argumentação de Lúcifer mostra que a criação não passa de um ato egoísta de Deus

*“ Cain. How! You know my thoughts?
Lucifer. They are the thoughts of all worthy of thoughts; - ‘t is your*

²¹“Le Léthé” (peça condenada), p.183

²²MILTON, John. *Lost paradise in The Portable Milton*. London: Penguin Books, 1949, p.240

²³Idem, ibidem, p.324

²⁴MICHELET, Jules. *La Sorcière*. Préface P. Viallaneix. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, p.93

immortal part which speaks within you.
Cain. What immortal part?
That has not been reveal'd: the tree of life
*was withheld from us by my father's folly"*²⁵

E Lúcifer se exclama ainda mais, nesta cena 1 do ato 1:

"Souls who dare use their immortality-
Souls who dare look the Omnipotent tyrant in
His everlasting face, and tell him that
*His evil is not good!"*²⁶.

Do mesmo modo, para William Blake, leitor de Milton, os símbolos do Bem e do Mal são sistematicamente invertidos:

"Cruelty has a human heart,
And Jealousy a Human Face;
Terror the Human Form Divine
*And Secrecy the Human Dress "*²⁷.

Após todos estes exemplos se referindo a um satanismo literário-simbólico, nos parece oportuno abordar também a representação do mundo infernal -sua geografia, seus personagens e seu significado- bem como o mito de Satã -pois é um mito-²⁸ na poesia simbolista em estudo neste trabalho. Podemos antecipar desde já que o espaço literário do inferno é simbolizado, para Cruz e Sousa e Baudelaire, por uma viagem, apreendida como uma descida interior e imaginária, pois *"l'artiste ne sort jamais de lui-même"*²⁹.

²⁵BYRON. *The byronic Byron*. Selection from the poems of Lord Byron, Ed. Gilbert Phelps: London, 1971, p. 181

²⁶Idem, ibidem, p. 182

²⁷BLAKE, William. *A choice of Blake's verse*. London: Faber and Faber, 1970, p.69

²⁸**OBSERVAÇÃO:** sem querermos nos estender sobre o conceito de *mito*, gostaríamos no entanto de transcrever (a tradução é de nossa autoria) aqui a noção de mito que Pierre Albouy dá no seu livro *Mythes et mythologies dans la littérature française* (p.9) e que corresponde a nossa concepção: o mito é, na maioria das vezes, tirado de uma tradição, seja a fábula greco-latina ou a narrativa bíblica, seja as mitologias escandinavas e germânicas ou as lendas medievais, pertencendo desta forma ao domínio do religioso e do ritual. É então possível e tentador de estabelecer o percurso seguido por este mito através os tempos e os países no qual desenvolveu-se, e eis o objeto dos estudos de temas, conveniente para as pesquisas em literatura comparada. Proporemos o termo de *mito literário*, constituído da narrativa que implica o mito, o qual o autor trata e modifica em total liberdade e com significados novos.

²⁹Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, p.638

2- A viagem interior

*“Vale a pena observar que muitos dos sofrimentos narrados nas várias descrições do Inferno, são castigos de pressão e constrição. Os pecadores de Dante eram enterrados na lama, encerrados em troncos de árvores, aprisionados em blocos de gelo, esmagados entre rochas. Seu Inferno é psicologicamente verdadeiro”*³⁰. A viagem de Baudelaire é outra, poética e simbolicamente verdadeira. Lembramos que o primeiro título de *Les Fleurs du Mal* era *Les Limbes*³¹, ou seja, para Virgílio, a entrada do inferno, lugar de morada das almas das crianças natimortas; *“também é o lugar reservado às almas de adultos que teriam vivido em conformidade com a lei natural e que, por não terem a graça sobrenatural, seriam privados da beatitude eterna”*³². Portanto, denota-se o caráter infernal do título baudelaireano, anunciando a descida do poeta no mais profundo do seu ser, numa viagem interior dolorosa. De um lado, a arquitetura de *Les Fleurs du Mal* apresenta divisões que consideramos como etapas³³ de uma viagem explorando a miséria do homem.

A primeira etapa “Au lecteur” anuncia a dimensão metafísica da obra e mostra o homem atraído pelo vício

“La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,

*Occupent nos esprits et travaillent nos corps”*³⁴, em presa ao *Tédio*, ao *Spleen*, que não é outra coisa do que o Satã moderno. Se o mundo é um inferno, *Les Fleurs du Mal* são uma viagem através este inferno material e espiritual, tendo como guia o poeta, pronto para desvendar qualquer hipocrisia. Quando Baudelaire clama *“Hypocrite lecteur”*, ele revela que, se o poeta é vítima do Mal, é em conhecimento de causa, e convida o leitor a tirar as máscaras da representação. Ele deseja que o leitor não esconda mais no fundo da alma os prazeres mórbidos recalcados, os vícios mais secretos para que,

³⁰HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e Céu e Inferno*. Porto Alegre: Ed. Globo, 9a ed., 1979, p.82

³¹RUFF, Marcel. *Baudelaire, l’homme et l’oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1957, p.88

³²**OBSERVAÇÃO:** esta citação é extraída do *Dicionário de Símbolos*, artigo “limbo”

³³RUFF, Marcel. *Baudelaire, l’homme et l’oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1957, p.100-118

³⁴“Au lecteur”, p.31

como ele mesmo, possa correr “o risco de gozar o sórdido, de sentir a Beleza malsã que reside no Mal”³⁵.

Na segunda divisão, “Spleen et Idéal”, secção fundamental porque aponta mais claramente a dualidade do poeta, miséria e grandeza se enfrentam em vão. O ideal, aspiração do infinito

“Si ton oeil, ton souris, ton pied, m’ouvrent la porte

*D’un Infini que j’aime et n’ai jamais connu?”*³⁶, reforça o Spleen que corresponde a

“L’ennui, fruit de la morne incuriosité” que atinge *“les proportions de l’immortalité”*³⁷.

O primeiro poema desta etapa, “Bénédiction”, sugere a atmosfera da viagem do poeta, o qual é paradoxalmente maldito e bendito, por consequência fecundo:

*“Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:
-Ah! que n’ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!”*³⁸.

E o último poema da secção não apaga esta maldição pois o tempo corre atrás da morte, como uma obsessão para o artista :

*“Tantôt sonnera l’heure où le divin Hasard,
Où l’auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le Repentir même (oh! la dernière auberge),
Où tout le dira: Meurs, vieux lâche! il est trop tard!”*³⁹.

Em “Tableaux parisiens” - **terceira etapa da viagem interior** - Paris reflete para o poeta a

³⁵GOMES, Álvaro C. *O poético: Magia e Iluminação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989, p.17

³⁶“Hymne à la beauté”/ *Spleen et Idéal*, p.53

³⁷“Spleen LXXVI”/ *Spleen et Idéal*, p.104

³⁸“Bénédiction”/ *Spleen et Idéal*, p.33

³⁹“L’horloge”/ *Spleen et Idéal*, p.112

imagem de sua angústia

*“Que celui-là qui rit, de mon inquiétude,
Et qui n’est pas saisi d’un frisson fraternel,
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l’air éternel!”⁴⁰.*

Vagando pela cidade, ele penetra as almas dos exilados, dos mutilados, como às dos cegos

*“Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;
Terribles, singuliers comme les somnanbules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.”⁴¹,*

sonhando que seus destinos tomam o mesmo rumo que o dele. Baudelaire pinta a vida diurna e noturna da cidade, transmitindo, ao leitor, a Paris trabalhadora e o drama da condição humana que lhe é tão caro

*“Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des séves
Dans les canaux étroits du colosse puissant”⁴².*

Os “tableaux” sempre acabam na violência e no horror

*“Cependant des démons malsains dans l’atmosphère
S’éveillent lourdement, comme des gens d’affaire,
Et cognent en volant les volets et l’auvent”⁴³.*

Na quarta etapa da viagem, “Le vin”, simbolizando a evasão para o além, representa o recurso dos desesperados, como os assassinos

*“Ma femme est morte, je suis libre!
Je puis donc boire tout mon souïl.
[...]
Je l’ai jetée au fond d’un puits,
Et j’ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle”⁴⁴*

⁴⁰“Les sept vieillards”/Tableaux parisiens, p.121

⁴¹“Les aveugles”/Tableaux parisiens, p.125

⁴²“Les sept vieillards”/Tableaux parisiens, p.120

⁴³“Le crépuscule du soir”/Tableaux parisiens, p.128

⁴⁴“Le vin de l’assassin”/Le vin, p.142-143

ou dos idealistas, como os amantes e os artistas

*“En toi je tomberai, végétale ambroisie,
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie”⁴⁵.*

Na **secção seguinte**, “Les Fleurs du Mal”, o poeta denuncia formalmente o caráter satânico da volúpia

*“Sans cesse à mes côtés s'agite le démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable”⁴⁶,*

confessando que não desconhece as consequências temíveis da tentação carnal *“Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,*

*Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes”⁴⁷.*

Estes versos deixam transparecer uma certa fé religiosa, entremeada de um sentimento de culpa por parte do poeta, bem que um tanto ambígua pois aqui temos o sabor do presságio da seção seguinte.

Com efeito, na **sexta etapa**, “Révolte”, o poeta se rebela contra Deus

*“Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes
Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins?”⁴⁸,*

exaltando simultaneamente Satã

*“O toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,
O Satan, prends pitié de ma longue misère”⁴⁹.*

Assim, além da tentação da luxúria, encaminha-se na tentação da revolta.

⁴⁵“L'âme du vin”/Le vin, p.141

⁴⁶“La destruction”/Fleurs du Mal, p.146

⁴⁷ Idem, ibidem, p.146

⁴⁸“Le reniement de Saint Pierre”/Révolte, p.157

⁴⁹“Les litanies de Satan”/Révolte, p.160

O destino da viagem, **última etapa**, além do alcance do autoconhecimento nesta viagem íntima, leva a “La mort”, tão esperada pois “*Le poète se dit: ‘Enfin!’*”⁵⁰. A morte é susceptível de fazer viver, de fato, os pensamentos do poeta, simbolizados, no poema, pelas flores

*“C’est que la mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s’épanouir les fleurs de leur cerveau!”*⁵¹.

Porém, este desejo de abraçá-la, decepciona o poeta

*“J’étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M’enveloppait. -Eh quoi! n’est-ce donc que cela?
La toile était levée et j’attendais encore”*⁵².

Não acontece nada? Pouco importa. A morte faz viver porque é a última esperança

*“C’est la mort qui console, hélas! et qui fait vivre:
C’est le but de la vie, et c’est le seul espoir”*⁵³.

Ela é tão sedutora que o poeta não resiste e a invoca

*“O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!”*⁵⁴,

porque ela simboliza o novo, o desconhecido aspirado pelo artista

*“Verse-nous ton poison pour qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau”*⁵⁵,
*“C’est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!”*⁵⁶

Por outro lado, o itinerário da viagem poética de Cruz e Sousa pode dividir-se em três etapas correspondentes a três livros poéticos. Na **primeira**, *Broquéis*, onde “a maioria dos poemas atualiza o amor [...], não só o amor idealizado [...]”⁵⁷

*“Espiritualizante Formosura
Gerada nas Estrelas impassíveis,*

⁵⁰“La fin de la journée”/La mort, p.165

⁵¹“La mort des artistes”/La mort, p.165

⁵²“Le rêve d’un curieux”/La mort, p.166

⁵³“La mort des pauvres”/La mort, p.164

⁵⁴“Le voyage” -XIII / La mort, p.172

⁵⁵Idem, ibidem, p.172

⁵⁶“La mort des pauvres”/La mort, p.164

⁵⁷ CRUZ E SOUSA. *Poesia Completa*. Introdução Maria Helena Régis. Florianópolis: FCC, 1985, p.XI-XXIV

*Deusa de formas bíblicas, flexíveis,
Dos eflúvios da graça e da ternura.*⁵⁸,

assim como o amor da *Monja* medieval encastelada

*“Então, ó Monja branca dos espaços,
Parece que abres para mim os braços,
Fria, de joelhos, trêmula, rezando...”*⁵⁹
*“mas também o amor erótico”*⁶⁰
*“Quisera ser a serpe veludosa
Para, enroscada em múltiplos novelos,
Saltar-te aos seios de fluidez cheirosa
E babujá-los e depois mordê-los...”*⁶¹,

onde as aliterações sibilantes, num ritmo frenético, sugerem sutilmente o ato de *lubricidade*.

A **segunda parte** é *Faróis*⁶², na qual a forma e o conteúdo dos poemas são mais dramáticos do que em *Broquéis*. Aqui intensifica-se a descida poética da viagem imaginária do poeta: *“Eros cede o lugar a tanatos”*⁶³

*“Boca abismada de vinho,
Olhos de pranto a correr,
Bendito seja o carinho
Que já te faça morrer!”*⁶⁴.

O recurso ao vinho, para atingir a morte, lembra “Le vin” de Baudelaire, assim como a intertextualidade com o poema “A flor do Diabo”, no qual o poeta revela que o pecado é diabólico

*“Branca e floral como um jasmim-do-Cabo
Maravilhosa ressurgiu um dia
A fatal Criação do fulvo Diabo,
Eleita do pecado e da Harmonia.”*⁶⁵.

⁵⁸“Deusa serena”/ *Broquéis*, p.47

⁵⁹“Monja”/ *Broquéis*, p.35

⁶⁰ Cf. nota 57

⁶¹“Lubricidade”/ *Broquéis*, p.34

⁶²**OBSERVAÇÃO:** este título não foi dado por Cruz e Sousa mas por Nestor Vitor, inspirado do poema de Baudelaire “Phares”, incluído em “*Spleen et Idéal*”

⁶³Cf. nota 57

⁶⁴ “Canção do bêbado”/ *Faróis*, p.71

⁶⁵ “A flor do Diabo”/ *Faróis*, p.71

Pecado, aliás, ao qual se abandona

*“Ir soluçando e rindo entre vorazes
Satanismos diabólicos, mordazes”⁶⁶.*

Para o poeta, tudo é tédio

*“Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,
Ó tédio d’ansiedades!
Quanta vez eu não subo nos teus giros
Fundas eternidades!”⁶⁷,*

e leva à morte

*“Boca de dentes límpidos e finos,
De curva leve, original, ligeira,
Que é feito dos teus risos cristalinos?!
Caveira!Caveira!!Caveira!!!”⁶⁸.*

A última etapa da descida interior, *Últimos Sonetos*, estabelece um “relativo equilíbrio e até mesmo reconciliação com o mundo e a dor”⁶⁹

*“Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoa o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...
Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!”⁷⁰.*

Este processo só se torna possível porque é gerado pela sublimação

*“Fazei da Dor, do triste Gozo humano,
A Flor do Sentimento soberano,
A Flor nirvanizada de outro Gozo!”⁷¹.*

Quanto ao livro de prosa poética *Evocações*, título expressando certo “caráter religioso”⁷²,

⁶⁶ “Pandemonium”/Faróis, p.75

⁶⁷ “Tédio”/Faróis, p.81

⁶⁸ “Caveira”/Faróis, p.86

⁶⁹Cf. nota 57

⁷⁰ “O assinalado”/Últimos Sonetos, p.171

⁷¹ “Flor nirvanizada”/Últimos Sonetos, p.166

⁷²SCHÜLER, Donald. “A prosa de Cruz e Sousa” in Cruz e Sousa, Revista Tavessia 26, Florianópolis: Ed. UFSC, 1993,p.187

ele percorre também o mesmo trajeto, se o considerarmos como uma espécie de síntese da viagem. Em primeiro lugar, o poeta é *iniciado* através da dor

*“Porém, se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dôr, Vive na chamma da Dôr”*⁷³.

Em segundo lugar, ele se entrega a Eros

*“E eu quizêra possuir o teu amor -o teu amor, que deve ser como frondejante arvore de sangue dando fructos tenebrosos.”*⁷⁴,

pois *“Evocações sugere o chamar à existência do que foi outrora, o apelo a mortos, a experiências mortas”*⁷⁵ mas, de forma dolorosa, até descer nas profundezas das trevas, nas quais o poeta evoca nostalgicamente Baudelaire

*“encontrei um dia Baudelaire, profundo e lívido”*⁷⁶.

Sem êxito, esta viagem prostra o poeta num caminho sem saída pois está *emparedado*, pela sociedade⁷⁷, conforme o último texto do livro.

Podemos então estabelecer um paralelismo entre as obras de Cruz e Sousa e Baudelaire, entre estas duas viagens interiores:

Eros *corresponderia* ao “Idéal” baudelairiano;

Tanatos ao “Spleen” (angústia e evasão) e à “Révolte”(binômio Deus/Satã);

enfim, o equilíbrio Eros/Tanatos voltado ao apelo a mortos *corresponderia* à “Morte” baudelairiana.

Além destas correspondências que nos permitem confrontar ambas as obras, o poema em prosa, “No inferno” de Cruz e Sousa confirma estas ligações convergentes e nos serve de ponto de partida para este trabalho sobre o satanismo.

⁷³ “Iniciado”/Evocações, p.17

⁷⁴ “Tenebrosa”, 105

⁷⁵ Idem nota 72

⁷⁶ “No Inferno”/Evocações, p.234

⁷⁷ **OBSERVAÇÃO** : Cruz e Sousa sofria de sua condição de negro em uma sociedade racista. Muitos dos seus textos fazem referências a este “mal de vivre” de um homem revoltado. Esta colocação nos pareceu importante a frisar aqui, sem por isso nos aprofundar nesta questão pois estimamos que fugiria de nosso objetivo.

3- A descida *no inferno*⁷⁸

Uma das etapas da viagem do poeta Cruz e Sousa ocorre no inferno onde encontra Baudelaire. Isto significa que ambos se tornam aqui personagens do inferno, ou seja, Cruz e Sousa enquanto poeta produzindo o poema, descendo no inferno e vendo Baudelaire, o qual já está neste inferno. Verdadeiro jogo de espelho em reflexo de ‘meta-poesia’!

A geografia infernal difere das entradas normalmente descritas em descidas ao inferno clássicas, onde se penetra por um orifício subterrâneo ou atravessa rios de barco ou ainda acede ao reino infernal por uma gruta na floresta. No poema “No inferno”, o poeta (Cruz e Sousa) chega ao inferno evocando-o através dos “*rios phosphorescentes da Imaginação*”, “*Mergulhando a Imaginação nos vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satan*”. Não há entrada propriamente dita, senão a da imaginação, o que torna próximo o espaço simbólico do inferno da realidade. Esse cenário, sonoramente descrito, é acentuadamente vegetal⁷⁹

“*Arvores esguias e compridíssimas [...] apresentavam [...] conformações inimagináveis de enormes toraxes humanos*”.

Personificando especificamente o mundo vegetal, o poeta reitera a supremacia da natureza, ou pelo menos, aproximá-la do mundo humano, sempre preservando o “*Mystério*”, o “*Desconhecido*” deste “*esdruxulo, luxuoso e luxurioso parque de Sombras*” que é o inferno. Paradoxalmente, “*em meio do misterioso parque, leva-se uma arvore estranha*” produzindo “*flores de sangue*”, “*flores do Mal*”. Paradoxalmente, pois, no paraíso, há também uma árvore, proibida esta, a do conhecimento, cujo tocar condena ao inferno. A árvore do inferno de Cruz e Sousa também condena a quem tocá-la porque o Mal

⁷⁸**OBSERVAÇÃO** : título que Cruz e Sousa empregou no singular. Qual é o termo a ser usado: os infernos? o inferno? O segundo termo é cristão e define-se em relação ao paraíso ou purgatório. O primeiro vem do latim “*inferni*” ou “*inferna*” (ou melhor “*infernos*” no acusativo masculino plural) e designa as pessoas de baixo (“*infra*” em oposição a “*supra*”, os Deuses do Olímpio sendo “*superi*”)

⁷⁹CARNEIRO do AMARAL, Glória. “*Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire*” in Revista Travessia 26. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993, p.133

contém “*segredos perigosos, de emanções fataes*”. E, se “*na árvore do Paraíso, brotam os frutos do pecado e na árvore do parque infernal cruz-sousiano, flores das quais escorrem os rios da Imaginação*”⁸⁰, podemos afirmar que **o poeta precisa da árvore do Mal para Criar, ela o condenando à Criação**. Se o condenasse ao paraíso num sistema quiásmico

[Fruto paradisiáco → inferno e Fruto infernal → paraíso],

o poeta não teria tanta imaginação - bem que *perigosa* - para criar.

De fato, o Baudelaire-personagem de “No inferno” tem a cabeça “*circulada de uma auréola de espiritualização*”, lembrando Lúcifer antes da queda, figura angelical bem diferente dos personagens que o circundam, evocados por Cruz e Sousa. São eles “*deuses hirsutos, de patas caprinas e pelluda testa cornóide*” ou ainda “*velhos deuses capros, teratologicos Diabos lúbricos e tábidos*”. Baudelaire está no país dos mortos, no inferno, pois é lá que situa Cruz e Sousa a sua obra. As referências às “*flores do mal*”, o lugar da *evocação*, a própria descida ao inferno o demonstram. Cruz e Sousa, o poeta, busca as *correspondências* baudelairianas no inferno

“Ó Baudelaire desolado, nostálgico e delicado!
Onde está aquela rara, escrupulosa *psychose* de
som, de côr, de aroma, de sensibilidade...?”.

Mais, ele comprova poeticamente que encontrou este processo estético criador com Baudelaire, no inferno, onde “*evaporisava-se uma azulada tenuidade brumosa, fazendo fugitivamente pensar no primitivo Cháos d’onde lenta e gradativamente se geraram as côres e as formas...*”⁸¹. O lugar propício às “*saudosas [...] Evocações*” é pois, sem dúvida, o inferno, o Mal, o pecado, únicos capazes de provocar a fluidez, o transporte, o vôo da “*Imaginação, onde as almas dos Meditativos e Sonhadores, tentalisadas de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente...*”. Isto é, o poeta é um eterno sonhador,

⁸⁰Idem, ibidem, p.134

⁸¹**OBSERVAÇÃO:** há outras sinestesias no poema, notadamente a das “*flores do Mal, ébrias de aromas, mórnos e amargos*”

cujo destino é o inferno no qual continuará com seu tédio. Desta forma, Cruz e Sousa, profanizando o sagrado, ou seja, colocando o “Deus-Baudelaire” no espaço infernal,



(o sagrado)



(o profano)

sacraliza o profano, tornando sagrado o poeta e sua obra satânica. Pois, a irrupção do sagrado abre a comunicação entre os níveis cósmicos -a Terra e o Céu⁸². Este espaço, tendo uma qualidade de exceção, de unicidade, sugere revelações de uma realidade absoluta⁸³.

Mas como Cruz e Sousa conseguiu descer no mundo dos mortos sem precisar morrer? Há de lembrar que só os poetas podem descer no inferno e de lá sair para entregar-se à criação, porque o poeta, “o grande Assinalado”⁸⁴, cercado de “*forêts de symboles*”⁸⁵, é o único a poder entender, decifrar, os mistérios da natureza⁸⁶.

4- Do poeta vidente ao pacto satânico

Tanto para Baudelaire quanto para Cruz e Sousa, o poeta, “*favori de l'enfer*”⁸⁷, é um tradutor, único capaz de decifrar o mundo, de elucidar as correspondências entre o mundo material e o mundo espiritual. Baudelaire explanou sua Teoria das Correspondências no poema “Correspondances”, o qual contém os elementos de sua doutrina⁸⁸:

- unidade da criação;
- materialidade e espiritualidade da criatura;

⁸²ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, col. Idée, 1965, p.57

⁸³Idem, ibidem, p.22

⁸⁴Cruz e Sousa, “O assinalado”/ *Últimos Sonetos*, p.171

⁸⁵Baudelaire, “Correspondances”/ *Spleen et Idéal*, p.38

⁸⁶**OBSERVAÇÃO 1:** esta afirmação se encontra no artigo dedicado a Victor Hugo por Baudelaire (p.471), onde ele explica a influência de Swedenborg, o qual legou que “*tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum dans le spirituel comme dans le naturel est significatif, réciproque, converse, correspondant*”. Baudelaire, neste artigo, se refere também ao papel do poeta “*qu'est-ce qu'un poète si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?*”

⁸⁷Baudelaire, “Les deux bonnes soeurs”/ *Fleurs du Mal*, p.150

⁸⁸MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1947, p.721

- correspondência entre o mundo material e o mundo espiritual através dos
- símbolos (analogia universal);
- correspondência entre as diversas ordens de sensações (sinestésias).

De inspiração platônica, a divisão da natureza entre o mundo material (= o mundo visível) e o mundo espiritual (=o mundo inteligível)⁸⁹, só é possível por meio do olhar poético. Junção entre os dois mundos, o poeta é *o iniciado*

“...trazes a ti a principal essência, as expressivas raízes, a flamma eterna, o nebuloso segredo dos Assinalados, um poder mágico, irresistível...”⁹⁰.

Eleito, ele passa pelo processo do ritual iniciático, sem o qual não seria um poeta vidente. Este ritual, apreendido como ensinamento de vida e cujo aspecto formal se apoia em conceitos simbólicos, comporta um conjunto de medidas essencialmente constituídas das seguintes sequências: ⁹¹

- um espaço sagrado, ou seja, o espaço poético;
- um tempo sagrado, que não se pode medir, fora do tempo histórico, como é o da poesia;
- a execução de gestos e danças iniciáticas que podem expressar-se através das analogias universais, das sinestésias, das metáforas...
- a formulação de palavras sagradas, transmitidas pelo ritmo musical da poesia, dos neologismos...
- temas míticos, como o de Satã.

⁸⁹**OBSERVAÇÃO 2:** expressão da teoria das Idéias de Platão indispensável para entender o papel do poeta simbolista e a teoria das correspondências baudelairianas. Na linguagem platônica, a Idéia não expressa o ato de espírito que conhece mas sim o objeto mesmo que é conhecido. Assim, a ideia de *homem* é o tipo ideal que reproduz mais ou menos perfeitamente todos os homens. Este tipo é puramente inteligível. Platão apresenta a teoria das Idéias no Livro VII da *República*, no qual Sócrates explica a alegoria do mito da caverna para Glaucon: homens vivem amarrados, com o pescoço acorrentado, de maneira a ficar imóveis e virados para o interior da caverna. Lá, enxergam só sombras, as quais para eles são objetos reais. Mas são enganados por seus próprios olhos que percebem apenas a representação, a aparência dos objetos, ou seja, o mundo visível. Este último existe e tira sua realidade do mundo inteligível, ou seja, do mundo das Idéias.

⁹⁰Cruz e Sousa, “O iniciado”/ *Evocações*, p.22

⁹¹BERTEAUX, Raoul. *La voie symbolique*. Paris: Lauzeray ed. , 1978, p.97

É este ritual iniciático que permitiu a Virgílio de guiar Dante no “Inferno” e a Cruz e Sousa de descer “no inferno” e evocar Baudelaire. Só um poeta possui esse dom de vidência: “*o estímulo [lhe] afeta os sentidos, os sentidos [lhe] afetam a mente; o resultado é a linguagem*”⁹².

O poeta cria com as palavras como um alquimista, mas do verbo, alquimista do pensamento e da linguagem, atento às propriedades mágicas das palavras⁹³ como por exemplo “*Musselinosas*”⁹⁴, “*Vozes veladas, veludasas vozes*”⁹⁵, “*fleurdelisé*”⁹⁶, “*O femina delicata, per quam solvuntur peccata!*”⁹⁷. A linguagem poética é feita de um amálgama de substâncias associadas segundo o princípio da analogia e da correspondência, que preside à organização unitária da criação - amálgama obtido pela virtude combinatória das palavras que compõem o tecido da escrita⁹⁸. O poeta necessita das forças inspiradoras de Satã, num doloroso processo artístico, tanto para Baudelaire

“*Hermés inconnu qui m’assiste
Et qui toujours m’intimida,
Tu me rends l’égal de Midas,
Le plus triste des alchimistes;
Par toi je change l’or en fer
Et le paradis en enfer*”⁹⁹,

quanto para Cruz e Sousa

“*Que importam a excomunhão e os despresos mordazes sobre a tua cabeça?!
Que importam os arremessados lançãos d’aço e de ferro contra o broqué! do teu
peito e contra o vigor de tronco em rebentos verdes do teu flanco?! Os inferios
não pairam n’estas orbitas, não gyram n’estas chammejantes
Esphéras, não se incendeiam e não morrem n’estes augustos e inéditos Infernos*”¹⁰⁰.

⁹²BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução J.B. Caldas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967, p.37.

⁹³OBSERVAÇÃO: Baudelaire já falava que a língua e a escrita eram “*peccata comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire*” in *Mon cœur mis à nu*, p.626

⁹⁴Cruz e Sousa. “Sinfonias do ocaso”/ *Bloquéis*, p.54

⁹⁵“Violões que choram”/ *Faróis*, p.94

⁹⁶Baudelaire, “Spleen LXXVII” / *Spleen et idéal*, p.105

⁹⁷Baudelaire, “Franciscae meae Laudes” / *Spleen et idéal*, p.92

⁹⁸EIGELDINGER, Marc. *Lumières du mythe*. Paris: PUF écriture, 1982, p.176

⁹⁹“Alchimie de la douleur”/ *Spleen et Idéal*, n.108

De fato, Cruz e Sousa vê também nos poetas, assim como Baudelaire “*Videntes Ideaes, que arrastam, além, pelos tempos, para os infinitos do incognoscível futuro, as purpuras fascinadoras das suas glórias trágicas*”¹⁰¹. Mas os poetas, respirando a dor, enfrentam o duro trabalho da arte, em verdadeiros “*esgrimistas da palavra*”¹⁰². A estética poética de Cruz e Sousa, dolorosamente clamada em “Antífona”, “Espelho contra espelho” e “O iniciado”, aparece com mais intensidade em “Arte”. Neste poema, o poeta *vibra, esgrisma, torce, parte, gira o verso, busca palavras límpidas e castas, novas e raras e Velhas*. “*Sua arte também busca o luxo: explosão verbal, efeitos sonoros causados pelas repetições [...] sendo a procura de musicalidade orquestral o traço marcante*”¹⁰³. Verdadeiro “*poeta-trabalhador-operário da palavra*”¹⁰⁴, no ritual iniciático da arte!

Através da arte, os poetas são rivais ou iguais a Deus. Se de um lado Deus criou os homens, do outro, os poetas criam a linguagem poética, a arte que lhes permite decifrar os símbolos do mundo espiritual. Os poetas tornaram-se intermediários entre os dois mundos. É aqui que se manifesta a presença satânica. Assim como o abordamos no início deste capítulo, Baudelaire e Cruz e Sousa deram muita importância a Satã, cuja originalidade reside no fato de que ele não é, propriamente dito, um *personagem* no sentido de *pessoa colocada em ação numa obra*¹⁰⁵, o que dificulta nossa interpretação.

Com efeito, Satã é apreendido como um mito e não como um ser, uma entidade potencialmente real, podendo representar simbolicamente a mulher, o tédio, a dor, a sociedade moderna, a revolta. O poeta atribuiu a Satã uma beleza sombria e misteriosa, privando-se voluntariamente do poder de lhe resistir. E mais, referindo-se ao arcanjo revoltado, o artista colocou-se, ele criador, na mesma situação que

¹⁰⁰ “O iniciado”/ *Evocações*, p.23

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p.17

¹⁰² MUZART, Zahidé L. in “Introdução” às *Poesias completas de Cruz e Sousa*

¹⁰³ Idem, *ibidem*

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*

¹⁰⁵ **OBSERVAÇÃO:** esta colocação foi originalmente atribuída a Baudelaire por Max MILNER em *Le diable dans la littérature française*. Nos a estendemos a Cruz e Sousa

Deus¹⁰⁶. Em que consiste então o ato satânico? Na usurpação dos poderes e da natureza mesma de Deus¹⁰⁷. Baudelaire ao declarar que “*c’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!*”¹⁰⁸, prepara sua fé nos dois postulados seguintes:

*“Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre”*¹⁰⁹.

Postulados, aliás, que Cruz e Sousa fará seus pois afirma com todo o dualismo que lhe é devido

*“-Sim, sou alegre, como Deus, intediado, invejando o Inferno; sou triste, como o Diabo, arrependido e sonhando, querendo voltar para o Céu”*¹¹⁰

Satã se revela desta forma nem completamente exterior, nem completamente interior. Opera-se como uma fusão do artista com Satã. Cruz e Sousa também demonstra-se intimamente ligado a Satã, o qual “*exigindo as linhas em alto requinte da Arte*”¹¹¹, se transfigura “*para a Escripta, para a Forma*”¹¹². Como Baudelaire no poema “No inferno”, Satã aqui se torna matéria poética, fundindo-se assim com o poeta. A descida no inferno opera-se claramente agora, ou seja, pela palavra e pela poesia, cuja missão é recriar a linguagem primitiva que foi suprimida ao homem quando Adão e Eva cometeram o pecado original. Por este motivo, só a poesia detém o poder de atingir o divino. Paradoxalmente, a ascensão em direção a Deus passa por uma descida poética ao inferno!

O poeta torna-se cúmplice de Satã através de que chamaremos de um pacto satânico, elemento integrante de nossa “teoria satânica da composição poética”. Este trata de um acordo que implica que Satã seja servidor do poeta sob a condição de lhe entregar sua alma para a eternidade. Mas

¹⁰⁶MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française*. Paris: José Corti, T.2, 1971, p.159

¹⁰⁷EMMANUEL, Pierre. *Baudelaire, la femme et Dieu*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982, p.106

¹⁰⁸“Au lecteur”, p.31

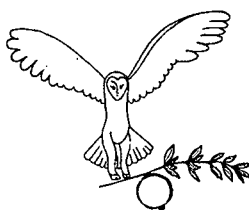
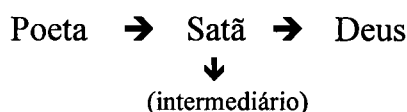
¹⁰⁹*Mon coeur mis à nu*, p.632

¹¹⁰“Intuições”/Evocações, p.160

¹¹¹“Capro”/Evocações, p.43

¹¹²Idem, ibidem, p.43

qual é o ganho de Satã? “*Por que haveria de sustentar tamanhas despesas de favores e serviços para adquirir algumas almas sobressalentes?*”¹¹³. “*Por que são almas eleitas que nele excitam a gula?*”¹¹⁴. O que há de mais tentador do que as almas dos poetas cujo papel é divino? Contrariar Deus é para Satã a suprema satisfação. Quanto ao poeta, compactuando com o Príncipe do Mal, acaba criando o Bem, aproximando-se de Deus, ponto culminante da Arte, pois consegue criar, tornando-se Deus. É dizer que o ato de criação poética é submetido à condição e existência do pacto satânico. Satã, encarnação literária, transfere seu conhecimento à obra poética¹¹⁵ e permite ao poeta que vive na dor e no pecado divinizar sua arte:



¹¹³PAPINI, Giovanni. *O diabo*. Tradução Fernando Amado. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, [sem data], p.157

¹¹⁴Idem, *ibidem*, p.157

¹¹⁵**OBSERVAÇÃO:** não poderíamos deixar de relacionar o pacto satânico de Cruz e Sousa e Baudelaire com o de Fausto, o qual ávido de conhecimento, assinou com uma gota de sangue um trato com Mefisto em troca de prazeres carnavais, de novidade “*Fais-moi voir un fruit qui ne pourrisse pas avant de tomber...*” (NERVAL in *Faust de Goethe*, p.77) e de absorção completa da arte de um poeta “*Le temps est court, l’art est long. Je pense que vous devriez vous instruire. Associez-vous avec un poète; laissez-le se livrer à son imagination et entassez sur votre tête toutes les qualités les plus nobles*”(p.80).

CAPÍTULO 2

A DUALIDADE DO DIVINO E DO SATÂNICO

“Evil, be my good”

John

Milton

“Dieu est le mal”

Pierre Joseph Proudhon

Quando os poetas simbolistas sugeriam o divino ou o satânico, não só se referiam a Deus ou a Satã em termos maniqueístas como “*Deus é Amor e Satã é ódio; Deus é Criação perpétua e Satã é destruição; Deus é luz e Satã é treva*”¹, mas sim associavam estas duas entidades inspiradoras a cores.

“ *A branco,
E preto* ”

anunciará Arthur Rimbaud no seu poema “Voyelles”. Cor antitética do branco, o preto remete às *trevas primordiais, ao inferno, enquanto o branco, variação que vai do fosco ao brilhante*², passando pelo ouro, marca o divino. Por meio do processo cromático, o divino e o satânico metaforizam-se, “*a cor branca simbolizadora do Bem e a negra simbolizadora do Mal*”³. Assim ocorre nos poemas de Cruz e Sousa e de Baudelaire, principalmente nos versos concernentes à mulher, já que ela é um intermediário entre o poeta e Deus -como procuraremos demonstrar na primeira parte deste capítulo. Cruz e Sousa evoca a mulher branca num ideal divino

“*De linho e rosas brancas vais vestido,
Sonho virgem que cantas no meu peito!...
És do Luar o claro deus eleito,
Das estrelas puríssimas nascido*”⁴

da mesma forma que Baudelaire, quando se desola

“*O pâle marguerite!
O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite*”⁵.

E girando a sua paleta de palavras, Baudelaire “*não obstante todo o seu amor pelo branco, parece ter*

¹PAPINI, Giovanni. *O diabo*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil [sem data], p.86

²**OBSERVAÇÃO:** consultar a respeito, os artigos “Preto” e “branco” do *Dicionário de símbolo*

³ANDRADE, Mario de. *A superstição da cor preta* in Revista Publicação Médicas, São Paulo, jun-jul, 1938, p.64

OBSERVAÇÃO: neste texto, Mario de Andrade discute a questão racial, que não se inclui a priori em nosso estudo pois mereceria criteriosas pesquisas que ultrapassariam nosso objetivo. Achamos, no entanto, oportuna a relação de correspondência que ele estabelece entre as duas cores

⁴“Sonho Branco”/ *Broquéis*, p.38

⁵“Sonnet d’automne”/ *Spleen et idéal*, p.97

OBSERVAÇÃO: há concomitantemente uma metamorfose vegetal de Marguerite (nome feminino), ou seja, a mulher como flor, que tem um significado particular na França, já que cada pétala representa simbolicamente uma forma de amar (um pouco, muito, apaixonadamente, até a loucura, nenhum pouco) e uma personificação da marguerite-flor.

respondido mais ao fascínio do negro, da negrura, da noite com suas nuances do negro”⁶

*“Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la Savane,
Sorcière au flanc d’ébène, enfant des noirs minuits”*⁷.

Por essa eterna vênus, uma das formas sedutoras do Diabo⁸, Cruz e Sousa se deixará também encantar

*“Magnólias tropicais, frutos cheirosos
Das árvores do Mal fascinadoras,
Das negras mancenilhas tentadoras,
Dos vagos narcotismos venenosos”*⁹,

mostrando que a metamorfose da Flor do Bem -a magnólia branca- em Flor do Mal -a magnólia tropical- equivale à dualidade onipresente da mulher branca/divina e da mulher negra/satânica, num ponto de vista sensual, erótico.

1- Mundus Muliebris¹⁰

Conforme o livro *Ion*¹¹, o poeta recebe uma virtude divina. Porém, não é por arte, mas por inspiração e sugestão divina que todos os grandes poetas épicos ou líricos compõem seus poemas. Assim, os poetas líricos, afirma Platão, não estão em posse de si próprios quando compõem, pois estão transportados e possuídos. E mais, o poeta sendo algo sagrado, não pode criar antes de sentir a inspiração da Musa, de estar fora de si, enfim, antes de perder o uso da razão.

⁶SAYERS, Raymond. *Onze estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.108

⁷“Sed non satiata”/ *Spleen et idéal*, p.57

⁸**OBSERVAÇÃO:** expressão de Baudelaire, extraída de um parágrafo de *Mon coeur mis à nu* (p.635) no qual mostra toda sua lógica dedutiva ‘satânica’:

“J’ai toujours été étonné qu’on laissât les femmes entrer dans les églises. Quelle conversation peuvent-elles tenir avec Dieu?

L’éternelle Vénus est une des formes séduisantes du diable”.

⁹“Seios”/ *Faróis*, p.123

¹⁰**OBSERVAÇÃO:** expressão utilizada por Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne* (p.561) significando o universo feminino

¹¹PLATON. *Ion*. Tradução Emile Chambuy. Paris: Garnier-Flammarion, 1967, p.399-442

Partindo desta premissa platônica, estamos certos de que os poetas simbolistas recebiam também a inspiração de uma Musa. Ao ler versos de Cruz e Sousa, percebemos que o poeta necessita de “*graça de carnes de mulher*”¹² para criar, sempre estando “*Nos turbilhões quiméricos do Sonho*”¹³. A diferença que existe entre a teoria de Platão e a ‘teoria satânica’ empregada por Cruz e Sousa e por Baudelaire é que a Musa inspiradora não é divina, se bem que conserve seu papel, mas é Musa satânica, sem a qual não haveria produção poética. A mulher, conforme Baudelaire “*a sa beauté qui lui vient du Mal*”¹⁴. Portanto, o poeta só atingirá o divino - após o Pacto satânico - pelo intermediário de Satã encarnado na mulher, a qual se torna por sua vez matéria poética. O tema da dualidade da mulher, uma, branca, espiritual e divina, outra, negra, carnal e satânica, é o fio condutor da criação poética de ambos. Logo, reconhecemos não somente os *dois postulados simultâneos* mas também a polaridade da existência humana através da Vênus Branca e da Vênus Negra¹⁵, isto é, de Eros versus Tanatos, ou ainda Eva versus Lilith.

Com efeito, antes de Eva, “*mãe de todos os que vivem*”¹⁶, Adão teria tido uma outra mulher, a primeira mulher, Lilith. O mito de Lilith tem variantes, segundo os povos que o perpetuaram. O mais antigo material biográfico referente a Lilith aparece no texto intitulado *Alpha Beta Ben Sira*, um *midrash*, uma imaginação ou meditação sobre os mitos bíblicos acerca da criação do homem e da mulher:

“Deus criou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que havia criado Adão, só que ele usou sujeira e sedimento impuro em vez de pó ou terra. Adão e Lilith nunca encontraram a paz juntos. Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar debaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra. Quando Lilith percebeu que Adão a subjugaria, proferiu o inefável nome de Deus e pôs-se a voar pelo mundo. Finalmente, passou a viver numa caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho. Ali, envolveu-se numa desenfreada promiscuidade,

¹² “Antífona”/Broquéis, p.31

¹³Idem, ibidem, p.32

¹⁴*Le peintre de la vie moderne*, p.563

¹⁵**OBSERVAÇÃO:** esta idéia já existia no *Banquete* de Platão, diálogo durante o qual ele apresenta dois Eros, consequência das duas Afrodites. O Eros popular proclama o amor que os homens vulgares gostam, enquanto o outro Eros, aquele que vem da Afrodite Celeste, inspira o amor celeste

¹⁶Gênesis, 3 : 20

unindo-se com demônios lascivos e gerando, diariamente, centenas de lilim ou bebês demoníacos”¹⁷.

Em outras passagens do Velho Testamento, há uma alusão indireta a Lilith onde ela é aparentada a um *mocho*, a um *demônio da noite*¹⁸. Em terceiro lugar, no Talmud Babilônico, Lilith se encontra sob a forma de um “*demônio feminino da noite com aspecto humano e asas, possuindo longos cabelos*”¹⁹. Enfim, a maioria dos relatos a respeito de Lilith aparecem no Zohar, o livro do Esplendor, obra cabalística do século XIII²⁰. Ora Lilith é o resultado da diminuição da Lua em relação ao sol, ou seja, “*a k’lifah (ou casca do Mal)*”²¹, dando origem à Lua Negra, ora Lilith é coruja, ave noturna infernal²², ora Lilith “*é fêmea do Leviatã, súcubo ou vampira alado*”²³.

Todas estas versões apontam na mesma direção, ou seja, *Lilith -influência da palavra Layil, que em hebraico significa noite*²⁴- simboliza o lado oculto da mulher, o lado noturno, o lado feminino do homem que Deus criou. Com efeito, o Zohar fala a respeito de Lilith como a primitiva energia feminina que se torna separada tanto de Adão quanto de Eva, pois ela é mulher que se revolta, uma mulher livre, carnal. A omissão de Lilith na Bíblia corresponde ao modo de dependência e submissão pelo qual foi criada Eva por Deus, da costela de Adão. Lilith conseguiu expressar sua diferença e sua liberdade nas profundezas do inferno, passando de Deusa ao estado de mulher satânica, assim como Lúcifer ao estado de Satã, os dois sendo vítimas da queda de origem divina.

Eis o ponto de convergência entre Satã e a mulher, ou melhor, a mulher satânica à qual nos nos interessamos neste estudo, Lilith “*a negra mais graciosa*”²⁵ que simboliza o lado erótico

¹⁷BLACK, Barbara K. *O livro de Lilith*. Tradução Rubens Rushe. São Paulo: Ed. Cultrix, 1989, p.37-8

¹⁸Idem, ibidem, p.29

¹⁹Idem, ibidem, p.11

²⁰Idem, ibidem, p.9

²¹Idem, ibidem, p.20

²²Idem, ibidem, p.20

²³DUARTE, Eduardo de Assis. “A mãe obscura ou o Diabo da saias no Cordel Nordestino” in Boletim do GT da Anpoll. *A mulher na literatura*. Caxambu (MG), 1994, p.86

²⁴BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução Carmen V.C. Lima. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1985, p.118

²⁵Zohar I 49a in BLACK, Barbara K. *O livro de Lilith*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1989, p.95

“Sou negra - por parte do Abaixo - e graciosa - por parte da perfeição do Acima”²⁶.

A cisão é clara: o corpo erotizado é atribuído à Vênus Negra e a cabeça -mente e espírito e alma- à Vênus Branca. Encontram-se na literatura numerosos exemplos desta ambivalência da mulher. Por exemplo, William Shakespeare cantou a beleza da Dama Morena em vários sonetos²⁷ declarando que a beleza mesma é morena e divina, assim como na peça *Love's Labour's Lost* como pode-se ver neste diálogo entre o Rei de Navarre e Biron, um de seus cortesãos:

*“King - By heaven, thy love is black as ebony.
Biron - Is ebony like her? O wood divine!
A wife of such wood were felicity.
O! who can give an oath? where is the book?
That I may swear beauty doth beauty lack,
If that she learn not of her eye to look;
No face is fair, that is not full so black.
King - O paradox! Black is the badge of hell,
The hue of dungeons, and the scowl of night;
And beauty's crest becomes the heavens well”*²⁸.

Para Hoffmann, também preciosa fonte inspiradora de Baudelaire, existiam duas mulheres, entre as quais a mulher infernal que propunha a salvação ao artista²⁹. É justamente a esta afirmação que pretendemos chegar na elaboração da ‘teoria satânica’ pressuposta no início deste estudo.

2- O pan-erotismo do texto poético

Nos versos de Cruz e Sousa e de Baudelaire se percebe a dicotomia entre a mulher espiritual, platônica e a mulher carnal, sensual, simbolizando Eros. Em analogia ao canto das Musas gregas, o poeta

²⁶Idem, ibidem, p.96 (Cânt. 1:5)

²⁷GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1939, p.151-6

²⁸SHAKESPEARE, William. “Love's Labour's Lost” in *Shakespeare, all 37 plays*. London: Chancellor Press, 1982, p.158

²⁹MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française*. Paris: Librairie José Corti, T. II, 1971, p.150

brasileiro impregna sua poesia do sopro encantatório que revela a Palavra, mas de modo sedutor, ocultando erótica e metaforicamente a atração por Eros, Eros primitivo, força da natureza.

“E que a tua vulva velludosa, afinal! vermelha, accêsa e fuzilante como fôrja em braza, santuario, sombrio das transfigurações, camara magica das metamorfoses, crysól original das genitais impurezas, fonte tenebrosa dos extases, dos tristes, espasmódicos suspiros e do Tormento delirante da Vida”³⁰,

aflora Cruz e Sousa, antes de chegar ao erotismo mais contundente com o trocadilho de “vulda”, *“Nome excentrico, lembrando o tropicalismo de uma vegetação exuberada, exultante de seivas”³¹*. Sem dúvida, um verdadeiro hino de amor à Vênus Negra, visto o vocabulário do campo semântico vegetal, vegetal tropical, africano. Baudelaire, em poemas pertencentes ao ciclo de Jeanne Duval³², endeusa sua Vênus Negra - pressuposta satânica - numa poética dos sentidos

*“La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d’autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum”³³.*

A grande originalidade de Baudelaire reside no fato de que sua imaginação parte do sentido do olfato, vogando numa viagem exótica até as pesadas tranças que o embebedam com

*“les senteurs confondues
De l’huile de coco, du musc et du goudron”³⁴.*

Em suma, a predominância do olfato favorisa a fusão de todos os sentidos, conforme a teoria das Correspondências, a qual o poeta construiu com a inspiração da cabeleira negra que o conduz a

*“Un port où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur”³⁵.*

³⁰ “Tenebrosa”/Evocações, p.107

³¹ “Vulda”/Evocações, p.206

³² **OBSERVAÇÃO:** conforme Marcel Ruff in *Baudelaire, l’homme et l’oeuvre* (p.37-9), Baudelaire encontrou Jeanne Duval que foi o grande amor de sua vida, por volta de 1842. Banville e Nadar o confirmam, descrevendo-a como uma mulata bonita, sedutora, *“avec des yeus comme des soupieres, une chevelure magnifique, une démarche pleine de grâce et de majesté”*

³³ “La chevelure”/Spleen et idéal, p.54

³⁴ Idem, ibidem, p.55

³⁵ Idem, ibidem, p.55

A Vênus Negra, Musa inspiradora de ambos os poetas, provoca uma poesia erótico-sensual que se oporia ao erotismo espiritual de Vênus Branca³⁶. É verdade que o erotismo pode revestir várias interpretações, no entanto para Georges Bataille, “*todo erotismo é sagrado*” e nele “*o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade profunda*”³⁷. É o caso do poeta visionário, só, único a poder decifrar os segredos do mundo espiritual, entregue ao seu impulso de inspiração satânica, procurando atingir o divino, ponto culminante da arte. Mas, das três formas de erotismo que Bataille desvenda, a do erotismo sagrado - as outras sendo o erotismo dos corações e dos corpos - corresponderia àquela que vela a poesia de Cruz e Sousa e de Baudelaire. Este erotismo sagrado leva à “*busca, exatamente ao amor de Deus*”³⁸, isto é, ao estado divino-poético. De fato, sem este erotismo, enquanto “*aprovação da vida até na morte*”³⁹, os poetas não acusariam o impulso poético, este furor erótico profuso em metáforas, alegorias, cores, sons, perfumes...É através deste ciclo repetitivo que Cruz e Sousa e Baudelaire -embora de modo diferente- conseguem erotizar a poesia. “*A repetição cria ela mesma o gozo: ritmos obsessionais, músicas encantatórias...A palavra pode ser erótica segundo duas condições opostas, as duas excessivas: se ela é repetida ao extremo, ou ao contrário, se ela é inesperada*”⁴⁰. Em Cruz e Sousa, o fluxo nominal causa um efeito orgiaco

“*Alta, alta e negra, de uma quasi gigantesca altura, torso direito e forte, retesado na espinha dorsal como rígido sabre de guerra; cóllo erguido de ave pernalta, aprumado, gargalado e toroso*”⁴¹.

E repete adiante “*alta, alta e negra, de uma quasi gigantesca altura*”, provocando uma vertigem no leitor! A erotização da voz poética é centro unificador, fonte de progresso ascensional, ou seja, em direção ao divino. Eros, apreendido assim não só como linguagem mas como discurso pan-erótico, é um nível, um meio de conhecimento, que parte de sensações poético-epidérmicas dos sentidos. A eroticidade da poesia

³⁶**OBSERVAÇÃO:** esta divisão entre erotismo sensual e espiritual é da autoria de Ivan Teixeira e encontra-se na introdução de *Broquéis* de Cruz e Sousa. São Paulo: EDUSP, 1994, p.XXIV-XXV

³⁷BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 2a ed., 1987, p.15

³⁸Idem, ibidem, p.15

³⁹Idem, ibidem, p.11

⁴⁰BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Ed. Du Seuil, col. Tel Quel, 1973, p.68 (tradução de nossa autoria)

⁴¹“Tenebrosa”/ *Evocações*, p.104

de Cruz e Sousa voltada ao feminino, ao lado satânico do feminino, esvazia a palavra para lhe dar um novo sentido. Eros é som, cor, perfume, ou seja, Eros é uma sinestesia na sua plenitude. Essas correspondências baudelaianas conseguem ocultar delicadamente a eroticidade do texto com o véu estilístico

*“Vulda, experimente a sensação exquisita do sabor de um fructo
delicioso, de maravilhosa tonalidade, sazonado n’um clima
d’ouro e d’azul”⁴².*

Quanto a Baudelaire, erotiza seus versos de forma mais velada ainda, não com um pano de fundo africano como Cruz e Sousa, mas com um exotismo -do exotismo ao erotismo só há um passo!- exacerbado

*“l’arbre et l’homme pleins de sève
se pâment longuement sous l’ardeur des climats,
fortes tresses, soyez la houle qui m’enlève!”⁴³.*

Cabe ainda ressaltar que o erotismo de Baudelaire oscila entre o erotismo do Mal, verdadeira multiplicação do desejo:

*“Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
[...]
J’eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux,
[...]
Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes”⁴⁴,*

e o vampirismo *“Je suis de mon coeur le vampire,
-Un de ces grands abandonnés”⁴⁵.*

Graças à metafísica amorosa do vampirismo, o poeta metamorfoseia a obra em negro - da mulher satânica- em obra em vermelho, de sangue e vinho, cuja profusão, mais do que um ingrediente do horror, tende a

⁴² “Vulda”/ *Evocações*, p.205

⁴³ “La chevelure”/ *Spleen et idéal*, p.54

⁴⁴ “La géante”/ *Spleen et idéal*, p.50

⁴⁵ “L’héautontimorouménos”/ *Spleen et idéal*, p.110

OBSERVAÇÃO: este título significa *bourreau de soi-même, carrasco de si mesmo*

erotizar o texto poético.

Encontramos outro traço de pan-erotismo poético em Baudelaire, onde o ritmo musical é *inesperado*

“Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir,
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Vase mélancolique et langoureux vertige!”⁴⁶.

O simbolismo musical do poema reside num jogo de rimas⁴⁷ -só duas em todo o poema, em *-soir* e em *-tige* - cuja novidade e musicalidade *inesperada* fazem com que a repetição, por si só, erotize o texto poético.

Pode-se afirmar que estes dois poetas são poetas satânicos do amor pois é através da mulher negra (a satânica, no sentido erótico do termo; todo erotismo sendo satânico por definição) que incendiam seus versos de sensualismo. Com efeito, “o erotismo [...] exige uma experiência pessoal do interdito e da transgressão” na qual sentimos “a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado”⁴⁸. O ato pecaminoso dos poetas -o pacto com as forças satânicas- ou melhor com a “*Volupté noire! des sept péchés capitaux*”⁴⁹, não é totalmente satânico. Este ato possui uma face divina pois é Deus que o induziu originalmente. O pecado, desejo de fazer o que é proibido, se apresenta como força tentadora, desorientando o poeta afim de que ele descubra o supremo sabor do interditado. E mais, para Cruz e Sousa e Baudelaire, o pecado incita à descoberta, de si próprio e do *novo*. Logo, o pecado seria, pois, a experiência do novo na estética poética satanista de ambos, motivando o ato de criação. Ele é provocado pelo desejo da mulher: por um lado, a mulher branca é idealizada e faz nascer um desejo nunca realizado e por outro, a Vênus Negra é toda matéria e desejo, receptáculo do Mal. Mal porque ele

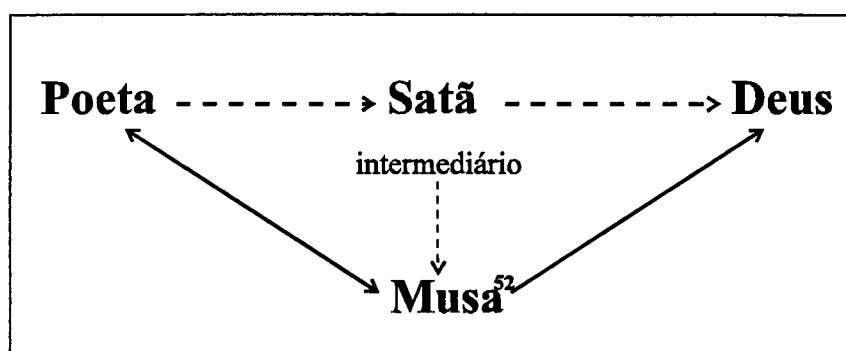
⁴⁶ “Harmonie du soir”/ *Spleen et idéal*, p.77

⁴⁷ **OBSERVAÇÃO:** Baudelaire compôs este poema com forma específica: o *pantoum*, poema de origem do Mali, com rimas cruzadas. Outra particularidade é o fato de que o segundo e quarto verso de cada estrofe se repetem no primeiro e terceiro versos seguintes. Daí sua extrema musicalidade

⁴⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 2a ed., 1987, p.35

⁴⁹ Baudelaire, “A une madonne”/ *Spleen et idéal*, p.90

é infinito e irracional, sem começo nem fim. Mal porque vai ao encontro das leis divinas, inspirando o poeta na sua arte. Este Mal metafísico encarnado na poesia através da *mulher infernal* proporciona a salvação do artista pois lhe permite atingir Deus. De fato, assim como o erotismo, uma das formas do Mal⁵⁰, o impulso satânico possuído pelo poeta -Satã não possui o poeta mas sim é possuído por ele- fragmenta, desmembra e funde a Palavra de modo que se reconstrua na continuidade divina. “*A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo [...], conduz à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade*”⁵¹. A morte simbólica e a busca do novo através do erotismo só são possíveis na experiência pecaminosa que a Musa satânica oferece ao poeta para divinizar seus versos:



3- Do culto do prazer ao culto da dor

Quando Baudelaire diz “*il y a dans l’acte de l’amour une grande ressemblance avec la torture ou avec une opération chirurgicale*”⁵³ ou ainda quando Cruz e Sousa suplanta Eros para venerar Tanatos, metamorfoseando a dança sensual do ventre em uma dança da morte⁵⁴, parece natural

⁵⁰**OBSERVAÇÃO:** gostaríamos de salientar que, a respeito do amor, Baudelaire afirmava em *Mon coeur mis à nu* (p.624):

Moi, je dis: la volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal”

⁵¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 2a ed. , 1987 , p. 23

⁵²**OBSERVAÇÃO:** esta representação gráfica evoluiu em comparação àquela do capítulo anterior pois queremos desenhar as setas descontínuas como primeira etapa da dissolução e as setas contínuas como segunda etapa do processo do ato de criação

⁵³ *Mon coeur mis à nu*, p.627

⁵⁴ Cf o poema “Dança do ventre”/ *Broquéis*, p.49

de nos questionarmos sobre este gosto, esta estética poética do macabro, da morte.

Com efeito, e em primeiro lugar, a presença sistemática do elemento barroco⁵⁵ indica sem dúvida, a forte influência que teve a filosofia pessimista de Schopenhauer sobre os dois poetas. Para Schopenhauer, o homem precisa da dor e do sofrimento para viver, se não morreria de tédio⁵⁶. Se o prazer é só um momento fugaz de ausência de dor, a única “*via para a suspensão da dor [é] a atividade artística*”⁵⁷, ou seja, a libertação proporcionada pela arte. Bem que para Cruz e Sousa, o fazer poético provoca certo sofrimento pois aconselha ao poeta

“Faz estrofes assim, de asas de rima,
Depois de fecundá-las e acendê-las
De amor, de luz -põe lágrimas em cima,
Como as eflorescências das estrelas”⁵⁸.

Ele também clamará, em tom de prece profanadora:

“Ah! benditos os Revelladores da Dôr infinita! Ah! soberanos e
invulneráveis aqueles que, na Arte, nesse extremo requinte de
volupia, sabem transcendentalisar a Dôr”⁵⁹.

Quanto a Baudelaire, enquanto poeta -poeta maldito⁶⁰- pergunta “*connais-tu comme moi, la douleur savoureuse?*”⁶¹. O poeta sofre, assinalado pela maldição. Este tema comum a ambos conduz à revolta, sobretudo no “Emparedado” onde “o poeta”, diz Cruz e Sousa “*na medida mesmo em que é poeta, é um desadaptado, um isolado e revoltado em relação ao meio em que vive*”⁶². E se Cruz e Sousa

⁵⁵**OBSERVAÇÃO:** entendemos por *barroco*, a corrente que se desenvolveu na arte, na Europa do século XVII, caracterizada pela sua estética (mundo instável, confusão entre ser e parecer, abandono da imitação dos antigos: necessidade de ser moderno; excessos permitidos em nome da liberdade criadora), seus temas (fuga do tempo, valorização do prazer, onipresença da morte) e suas formas (figuras de estilo...) Consultar a respeito: MASSON, Nicole. *Panorama de la littérature française*. Alleur (Belgique): Marabout, 1990, p.147-9

⁵⁶SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução W.L. Maar & M.L.M. Oliveira Cacciola, col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p.217

⁵⁷Idem, ibidem, p. XI

⁵⁸“Arte”/Livro *Derradeiro*, p.355

⁵⁹“Emparedado”/Evocações, p.379

⁶⁰**OBSERVAÇÃO:** concebemos a imagem do *poeta maldito* em relação a sua atitude poética e não ao seu estatuto social. Consultar a respeito *Le diable dans la littérature* de Max MILNER, p.493

⁶¹“Le rêve d’un curieux”/La mort, p.166

⁶²BASTIDE, Roger. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa” in COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p.173

parece rejeitar o “*Pessimismo de Schopenhauer*”, ele aconselha ao poeta, entretanto: “*Do pessimismo e do optimismo, do conjunto dessas duas forças, tira a linha geral do teu ser*”⁶³. A influência do filósofo, sempre subjacente, se faz mais clara ainda quanto ao conceito *espiritual* ou metafísico da dor, ou seja, a dor condicionada pelo conhecimento⁶⁴.

Porém, e isto em segundo lugar, a atração sedutora pela dor, pelo universo macabro das trevas satânicas se metamorfoseia pela poesia, numa espécie de sublimação do sofrimento espiritual que se transforma em beleza, cuja melancolia se torna emoção estética:

“*Un coeur tendre, qui hait le néant, vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*”⁶⁵

A presença do vocabulário do campo semântico litúrgico, neste poema, como *encensoir*, *reposoir*, *ostensor*, denota um estado de contemplação quase mística, pois a lembrança aparenta-se a uma revelação iluminando a alma do poeta. E, é justamente ao esoterismo que se abandona Cruz e Sousa, principalmente às aspirações budistas⁶⁶ do nirvana, que Baudelaire já *pregava*, notadamente em um dos seus projetos de Prefácio de *Les Fleurs du Mal* :

“*Chantre des voluptés folles du vin et de l'opium, je n'ai soif que d'une liqueur inconnue sur la terre, et que la pharmaceutique celeste elle-même ne pourrait pas m'offrir; d'une liqueur qui ne contiendrait ni la vitalité, ni la mort, ni l'excitation, ni le néant. Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir, et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu*”⁶⁷.

Buda tinha uma visão amarga da vida - diríamos talvez pessimista da vida, aproximando-se

⁶³ “Iniciado”/ *Evocações*, p.19

⁶⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como representação*. São Paulo: Nova Cultural, col. Os Pensadores, 1988, p.221

⁶⁵ Baudelaire, “Harmonie du soir”/ *Spleen et idéal*, p.77

⁶⁶ OBSERVAÇÃO: conforme Jamil A. Haddad (na sua introdução a *As Flores do Mal*, p.48-51), no esoterismo que tem sua origem no oriente *se mesclam teosofia, pitagorismo, cabalismo, budismo, bramanismo*. O esoterismo, buscando uma nova visão do mundo *coloca o universo como um grande mistério que se procura decifrar*. Inútil lembrar aqui o poema “Correspondances” que anuncia esta problemática cósmica: *o som é uma modificação do ar; todas as cores são modificações da luz; todo perfume é uma combinação de ar e luz: assim as quatro expressões da matéria com relação ao homem, o som, a cor, o perfume e a forma, têm uma mesma origem*, escreve Haddad.

⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Introdução Claude Pichois. Paris: Poésie Gallimard, 1972, p.233-4

assim de Schopenhauer- pois para ele tudo é dor: o nascimento, a velhice, a doença, a morte...Cruz e Sousa abraça esta filosofia pois apreende a dor como “*a solemne harmonia profunda*”⁶⁸ ou como “*bandeira real*”⁶⁹ ou ainda como uma “*guerra surda, absurda, selvagem, subterranea e soturna*”⁷⁰.

O sofrimento o subjuga, o Mal o fascina. Infernalizando seus versos, ele venera a dor

“*Ó carnes que eu amei sangrentamente*
Ó volúpias letais e dolorosas”⁷¹.

A poética de Baudelaire reveste a mesma transcendência, com um ingrediente suplementar, o de tornar o mundo não como *o melhor dos mundos possíveis* mas “*as thoroughly disgusting for himself as he could*”⁷². Esta colocação nos convence Huxley, faz parte da ‘*satanic technique*’ de Baudelaire. O horror, *horreur sympathique*, os cadáveres, os vermes, a própria podridão possuem uma beleza mórbida

“*Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive,*
Comme au long d’un cadavre un cadavre étendu,
Je ne puis songer près de ce corps vendu
A la triste beauté dont mon désir se prive”⁷³.

Sem este desgosto - simultâneo à sedução satânica do feminino, que incluímos na ‘teoria satânica’ - estas poesias não poderiam ter sido compostas.

De fato, Cruz e Sousa, cuja poética é voltada para Tanatos, privilegia a mulher morta, a velhice e a múmia. A imagem da noiva morta que o poeta canta perversamente em “Caveira” ou em “Visão da morte” é apenas a manifestação mais óbvia da morbidez simbolista⁷⁴. Assim como Baudelaire, ele também é “*um cirurgião que num canibalismo hospitalar se maravilha no mórbido espetáculo da anatomia morta*”⁷⁵. A morte tortura, cativa; a mulher também cativa e tortura, de forma que, quase sempre, precipita os poetas até o *abismo*, até o “*gouffre*”

⁶⁸ “Iniciado”/ *Evocações*, p.17

⁶⁹ Idem, ibidem, p.17

⁷⁰ Idem, ibidem, p.17

⁷¹ “Dilacerações”/ *Broquéis*, p.52

⁷² HUXLEY, Aldous. *Stories, essays & poems*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1949, p.306

⁷³ “Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive”/ *Spleen et idéal*, p.63

⁷⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p.121

⁷⁵ Idem, ibidem, p.123

“-Hélas! tout est abîme, -action, désir, rêve,
Parole!

[...]

*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où*⁷⁶.

A idéia do abismo é de uma vertiginosa infinidade que se origina da Queda⁷⁷, angelical ou humana. *Se o homem, primitivamente, conseguia falar com os anjos*⁷⁸, o poeta - Cruz e Sousa e Baudelaire - compreendeu que para resgatar a harmonia perdida havia de entregar-se ao abismo através da poesia onde encontrará o ex-anjo da luz, hoje Satã - mas que não perdeu as marcas angelicais - para depois se tornar divino. A morte mesma é apenas um acidente da Queda; não um fim em si⁷⁹ mas sim uma passagem. Unida ao abismo, a morte pode provocar o medo, o terror da eterna busca do além, das profundezas interiores ou de uma *vida anterior*, atemporal. Reconhece-se aqui a predominância das idéias de Poe, caracterizadas pela morte ou pelo abismo que aspira com misteriosa força a uma atmosfera lúgubre onde reina o medo. Será *em virtude da teoria da novidade que Poe transmite as mais estranhas e raras sensações, os mais fugitivos pensamentos, as mais impalpáveis nuances*⁸⁰. Trata-se efetivamente do *desconhecido* que arrastou Cruz e Sousa “*au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*”⁸¹. O novo mistério vive na imaginação, na *rêverie* da vida interior, nas trevas satânicas do medo e da morte, não só física⁸² mas principalmente da *morte-abismo, da morte-evasão, promessa do desconhecido, da morte que dá seu acabamento à obra de arte*⁸³. De fato, *Les Fleurs du Mal* são também um livro do medo. Medo da noite, medo do *couvercle*, do “*ciel bas et lourd*” que *pesa “comme un couvercle”*⁸⁴.

⁷⁶Baudelaire, “Le gouffre”/ *Spleen et idéal*, p.220

⁷⁷**OBSERVAÇÃO:** Baudelaire define a queda, explicando que “*la chute, c'est l'unité devenue dualité*” in *Mon cœur mis à nu*, p.634

⁷⁸BRAYNER, Sônia. “Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa” in Revista Travessia 26, p.176

⁷⁹EMMANUEL, Pierre. *Baudelaire, la femme et Dieu*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982, p.88

⁸⁰SEYLAZ, Louis. *Edgar Poe et les 1ers symbolistes*. Thèse de Doctorat. Lauzanne (Suisse): Imprimerie la Concorde, 1923, p.89 (tradução nossa)

⁸¹“Le voyage”/ *Les Fleurs du Mal*, p.172

⁸²**OBSERVAÇÃO:** é importante sublinhar que os dois poetas em estudo sofriam de dor física, pois Cruz e Sousa era tísico e Baudelaire, além de tendências ao suicídio, tinha freqüentes crises -talvez cerebrais- que o fizeram agonizar no final da vida

⁸³SABATIER, Robert. *La poésie du XIX siècle*. T. II. Paris: Albin Michel, 1991, p.126

⁸⁴“Spleen LXXVIII”/ *Spleen et idéal*, p.106

Os fluidos mortuários sugestivos penetram o corpo, uivando em versos do horror

*“Tua boca voraz se farta e ceva
na carne e espalhas o terror maldito,
o grito humano, o doloroso grito
que um vento estranho para os limbos leva”⁸⁵.*

É a poesia da sensualidade, do prazer levado até a dor, do beijo que fere. Tudo é angústia e dor e remete a Satã, até mesmo o riso. Aliás, se para Baudelaire *o riso é satânico*⁸⁶ -e sendo profundamente humano, por extensão, tudo que é satânico é humano- para Cruz e Sousa se trata de *“riso do Ateu e riso de budista”*⁸⁷, de um *riso de tormenta*⁸⁸. A estética de ambos os poetas faz fusionar volúpia, angústia e dilacerações no sofrimento e na sordidez de uma experiência repleta de torturas e imagens terríveis que envolvem os seus lados medievais. A adoração, o culto a Satã parece ser o único caminho a poder nutrir preocupações e conflitos estético-poético-metafísicos porque Satã carrega consigo a possibilidade, a esperança de salvação e talvez a consagração do artista.

4- A questão religiosa

O conceito de religião pode abarcar diversos preceitos ou princípios básicos. Porém, a crítica sobre as estratificações religiosas detectáveis na poética de Cruz e Sousa e de Baudelaire gira em torno de pesquisas com uma abordagem única, ou seja, a religião compreendida como crença em um Deus, força sobrenatural, criadora do universo, podendo envolver doutrina, ritual ou até preceitos éticos. De um lado, os estudiosos de Cruz e Sousa vêem através de sua obra um poeta partido entre várias tendências oscilando entre um *“sentido profano de sua religiosidade, [...] verdadeiro misticismo sensual”*⁸⁹,

⁸⁵Cruz e Sousa, “Múmia”/ *Broquéis*, p.33

⁸⁶*De l'essence du rire*, p.373 : “Le rire est satanique, donc profondément humain”

⁸⁷ “Rebelado”/ *Broquéis*, p.54

⁸⁸ “Acrobata da dor”/ *Broquéis*, p.57

⁸⁹HADDAD, Jamil A. in *Introdução a As Flores do Mal de Baudelaire*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 2ª ed., 1985, p.47

“uma busca espiritual [que] marcha para o misticismo cristão”⁹⁰ até uma *sensibilidade que não é católica*⁹¹ chegando ao *animismo*⁹². Confessamos que diante essa diversidade de pontos de vista, a questão da religiosidade permanece um tanto nebulosa. Do lado de Baudelaire, não é muito diferente e as opiniões divergentes pululam, a começar pela célebre afirmação de T.S. Elliot:

“O próprio satanismo, longe de constituir apenas uma afetação, era uma tentativa para ingressar no cristianismo pela porta dos fundos”⁹³.

Baudelaire será também classificado como *católico ortodoxo*⁹⁴ ou *atormetado*⁹⁵ ou ainda como *deista*⁹⁶.

Face a realidade da crítica, confinada numa visão a dominante católica a respeito da religião dos dois poetas, preferimos abrir o campo de investigação entendendo “*la religion comme la plus haute fiction de l’esprit humain*”⁹⁷, segundo as próprias palavras de Baudelaire. Será que a questão religiosa se limita a descobrir a religião do poeta ou será ela mais sutil e polêmica, tratando-se de uma outra concepção da religião? Não renegamos aqui a transcendência natural imanente à experiência simbolista ou a validade crítica das considerações sobre um denominador comum católico para Cruz e Sousa e Baudelaire. O próprio Baudelaire demonstra sua dualidade *simultânea* pois se de um lado ele escreve “*Dieu est un scandale, -un scandale qui rapporte*”⁹⁸, do outro ele clama que “*quand même Dieu n’existerait pas, la religion serait encore Sainte et Divine*”⁹⁹. Cruz e Sousa fará o mesmo invertendo

⁹⁰MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p.294

⁹¹BASTIDE, Roger. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa” in COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1979, p.172

⁹²Idem, *ibidem*, p.172

⁹³ELLIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art ed., 1989, p.210

⁹⁴RUFF, Marcel A. *Baudelaire, l’homme et l’oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1957, p.95

⁹⁵BASTIDE, Roger, “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, p.172

⁹⁶**OBSERVAÇÃO:** parece oportuno transcrever o raciocínio de Aldous Huxley no seu capítulo intitulado “Baudelaire” in *Stories, essays & poems : Only a believer in absolute goodness can consciously pursue the absolute of evil; you cannot be Satanist without being at the same time, potentially or actually, a Godist*” (p.303)

⁹⁷*Salon de 1859*, p.400

OBSERVAÇÃO 1: voltaremos a essa afirmação mais adiante quando abordaremos a grande questão da Imaginação

⁹⁸*Mon coeur mis à nu*, p.627

⁹⁹Idem, *ibidem*, p.623

os qualificativos, ou seja, chamando Satã de “*espírito do Mal, ó deus perverso*”¹⁰⁰ e invectivando para Deus “*eu me rebéllo contra ti, que eu te amaldição, que eu te amaldição, que eu te amaldição! Tres vezes! Em nome do Diabo Todo poderoso, Creador do Inferno e do Mal!*”¹⁰¹. Não obstante, nos parece que o ponto crucial da questão religiosa -enquanto impulso do ato de criação, centralizada no satanismo¹⁰² conforme nossa hipótese inicial- **é a própria poesia**. Eis a verdadeira questão. Enquanto uns descrevem um misticismo entremeado de tais ou tais preceitos religiosos, vemos uma produção dionisiaca¹⁰³ e enquanto outros afirmam a presença subjacente de Deus, podemos retorquir que se há um Deus envolvido, seria um Deus apolíneo, Deus da poesia.

Portanto, a religião, entendida no senso vulgar, comum, é só um artefato -no sentido etimológico da palavra- simbólico que aureola de mistério e de sedução as poesias de Cruz e Sousa e de Baudelaire. Se o poema “Antífona”, o primeiro de *Broquéis* é semeado de vocábulos litúrgicos tais *incenso, virgens, Réquiem, salmos e cânticos, órgãos, castidades...*, é justamente para que o poema exale a cor da imaginação para o leitor. *O poeta é um fingidor* e não tem a intenção de comprovar sua fé católica ou não, mas sim lhe importa a criação de sua arte. “*O poeta é mister*”¹⁰⁴, “*singular e livido demonio que [se fez] monge, que [tem sua] ironia santa que divinisa e nirvanisa, [o seu] rebellado sarcasmo em brazas*”¹⁰⁵. Quando Baudelaire, enquanto artista crítico, referindo-se à história da pintura, declara que há artistas “*impies et athées produisant d'excellentes oeuvres religieuses*”¹⁰⁶, ele confirma nosso raciocínio. O que transcende o estado psíquico do poeta não é a religião mas a *rêverie*, a imaginação,

¹⁰⁰ “Deus do Mal”/ *Últimos Sonetos*, p.161

¹⁰¹ “Anjos Rebellados”/ *Evocações*, p.221

¹⁰² **OBSERVAÇÃO 2:** lembramos que Satã é incarnação literária e que ele permite ao poeta, por fusão, atingir o divino (ponto culminante da arte) graças à poesia

¹⁰³ **OBSERVAÇÃO 3:** nos nos referimos ao entusiasmo, à inspiração criadora

¹⁰⁴ “Arte”/ *O livro derradeiro*, p.352

¹⁰⁵ “Espelho contra espelho”/ *Evocações*, p.270

¹⁰⁶ **OBSERVAÇÃO:** passagem do *Salon de 1859* (p.400) no qual Baudelaire afirma ser a religião a maior ficção do espírito humano, demonstrando a dicotomia entre o uso da religião na obra de arte e a crença do artista: “...et si l’histoire de la peinture ne nous offrait pas des artistes impies et athées produisant d’excellentes oeuvres religieuses. Disons donc simplement que la religion étant la plus haute fiction de l’esprit humain (je parle exprés comme parlerait un athée professeur de beaux-arts [...], elle réclame [...] l’imagination la plus vigoureuse”

pois ela cria “*un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf*”¹⁰⁷, colocação que pode ser apreendida num “*sens religieux*” conforme os termos empregados por Baudelaire¹⁰⁸.

Assim como o mencionamos no capítulo anterior, é o satanismo que possibilita a fluidez da imaginação, “*reine du vrai, [...] apparentée avec l’infini*”¹⁰⁹ que alimenta a criatividade poética. Tanto a poesia de Baudelaire, quanto a de Cruz e Sousa transmite este estado segundo, de sonho, sonho acordado¹¹⁰, provocado e consciente, “*vision produite par une intense méditation*”¹¹¹

“Do sonho, as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem”¹¹².

Cruz e Sousa reiterará o poder do sonho

“E na harpa do teu Sonho, corda a corda,
Deixa que as Ilusões passem cantando”¹¹³.

O sonho pertence à vida poética, à vida interior¹¹⁴ que o poeta projeta nos seus versos para que “*le ciel lui appartient comme l’enfer*”¹¹⁵. Atemporal, a-espacial, a *rêverie* poética, nesta descida ao inferno, se assimilaria à experiência da morte, como uma evasão. O sonho poético do eden baudelaireano é simultaneamente interior e anterior à idéia de culpa ligada à carne pois o poeta tem a nostalgia do paraíso de Adão e Eva antes do pecado:

“*j’aime le souvenir de ces époques nues*”¹¹⁶.

¹⁰⁷BAUDELAIRE in *Salon de 1859*, p.397

¹⁰⁸Idem, ibidem, p.397

¹⁰⁹Idem, ibidem, p.397

¹¹⁰**OBSERVAÇÃO:** a respeito desta forma de sonho, nós nos inspiramos da epígrafe do poema em prosa “O somno” do livro *Evocações* que Cruz e Sousa extraiu de *Eleonora* de Edgar Poe, traduzida em francês por Baudelaire: “*ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses qui échappent à ceux qui ne rêvent qu’endormis. Dans leurs brumeuses visions, ils attrapent des échappées de l’éternité et frissonnent, en se réveillant, de voir qu’ils ont été un instant sur le bord du grand secret*”.

¹¹¹BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, p.404

¹¹²“Antifona”/ *Broquéis*, p.31

¹¹³“Arte”/ *O livro derradeiro*, p.355

¹¹⁴**OBSERVAÇÃO:** alusão a uma frase de G. de Nerval (“Aurélia” in *Les filles du feu*, p.291): “*Le rêve est une seconde vie*”

¹¹⁵**OBSERVAÇÃO:** colocação feita por Baudelaire a respeito de Delacroix, o qual, graças à imaginação ultrapassou as difíceis alturas da religião

¹¹⁶“*J’aime le souvenir de ces époques nues*”/ *Spleen et idéal*, p.38

Portanto, este só pode ser um paraíso perdido, um além desconhecido, exótico onde

*“tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté”¹¹⁷.*

Evocações parecem designar a própria poesia através do sonho porque “la loi de l’oeuvre d’art est de saisir l’éternité”¹¹⁸.

Logo, muito mais visível talvez em Baudelaire que em Cruz e Sousa, a noção de pecado original não se liga ao seu cristianismo embora ele tenha escrito a respeito com eloquência (traíçoeira? enganadora?), falando de um “*accident d’une chute ancienne*”¹¹⁹ ou de paraíso terrestre onde “*il semblait à l’homme que toutes les choses créées étaient bonnes*”¹²⁰. Baudelaire na realidade não deseja atingir Deus, no sentido de Deus cristão, mas ele chama de Deus, por *analogia*, um equivalente deste estado de beatitude pelo *artefício* de sua arte, a poesia. Por isso, a imagem que ele faz de Satã corresponde a uma necessidade que obedece a uma motivação mais profunda que é de escrever *Les Fleurs du Mal*. **A religião suprema é a arte, a própria poesia.** E em nome dela, a preferência foi para Satã, pela imaginação, pelo “*bonheur de rêver*”¹²¹ com a intenção de provocar o estranhamento¹²² no leitor, sem o qual não teria sedução artística.

¹¹⁷ “L’invitation au voyage”/ *Spleen et idéal*, p.84

¹¹⁸ BEGUIN, Albert. *L’âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1939, p.59

¹¹⁹ *De l’essence du rire*, p.371

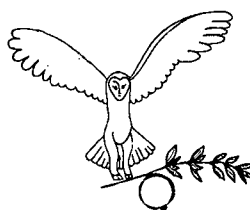
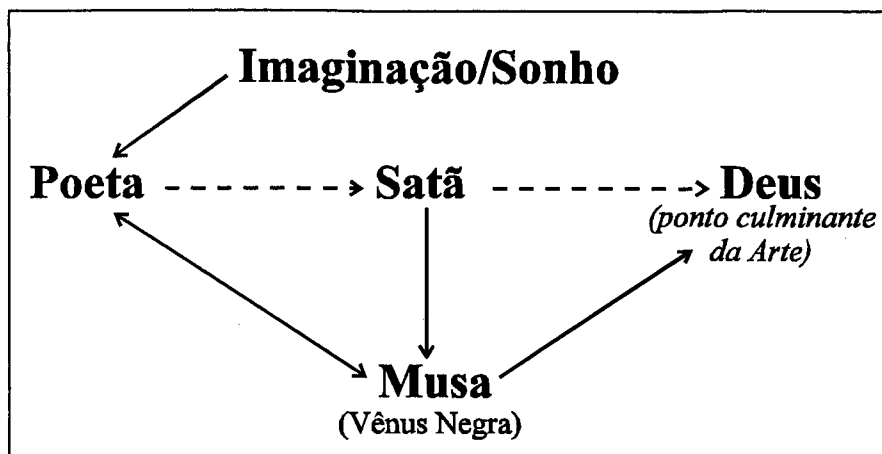
¹²⁰ Idem, *ibidem*, p.371

¹²¹ **OBSERVAÇÃO 1:** referência ao *Salon de 1859* (p.395) onde Baudelaire diz:

“*It’s a happiness to dream, c’est un bonheur de rêver*”.

¹²² **OBSERVAÇÃO 2:** retomaremos no capítulo seguinte a questão de *l’étonnement*, envolvendo Satã, enquanto estratégia do poeta moderno

A este ponto da análise, podemos nos aventurar a esboçar uma figura representativa do impulso satânico do ato de criação poética:



CAPÍTULO 3

O SATÃ MODERNO

*Comment supprimer, faire crouler cet entassement de révoltes,
qui aujourd'hui fait toute la vie moderne?
Pour reprendre le chemin des anges,
Satan détruira-t-il cette oeuvre? "*

Jules Michelet

Para iniciar este capítulo, parece-nos indispensável, antes de abordar a modernidade da poesia de Cruz e Sousa e de Baudelaire sob um prisma satânico, contextualizar, sinteticamente, esta segunda metade do século XIX na França e no Brasil, no decorrer da qual operou-se uma continuação da revolução industrial. Havia uma *produção em massa de objetos para o consumo, uma divisão do trabalho com a conseqüente especialização*¹. Com as fábricas, as linhas de montagem, desaparece significativamente o trabalho de caráter artesanal, tornando-se anônimo, automático, com gestos repetidos. Este é o preço do progresso, o qual Baudelaire se recusa a aceitar, pois considera a idéia de progresso como uma “*lanterne moderne [qui] jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance*”². Em outras palavras, este tipo de progresso só pode ser avassalador, destruidor e *grotesco*! No Brasil também o período erguia a bandeira da transmutação e do desenvolvimento pois “*a economia alcançou apreciável grau de auto-suficiência industrial*”³, como a indústria têxtil, graças ao algodão. No entanto, o país permaneceu profundamente rural -*monocultura cafeeira*⁴ -, o que explica talvez a propensão para uma poesia bucólica da parte de Cruz e Sousa⁵. Eis, como o veremos, o que diferencia a poesia de Baudelaire e de Cruz e Sousa, a primeira situando o Satã moderno na cidade e a segunda, na própria solidão do poeta:

“abrindo e erguendo em vão os braços desesperados
em busca de outros braços que me abrigassem”⁶.

¹ GOMES, Álvaro C. *O poético: Magia e iluminação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989, p.18

² *Exposition universelle de 1855*, p.363

Consultar a respeito *Charles Baudelaire: um lírico no Auge do Capitalismo* de W. Benjamin (p.112-13)

³ PILETTI, Nelson. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1991, p.124

⁴ Idem, ibidem, p.113

⁵ **OBSERVAÇÃO:** não é com certeza a única razão pois não podemos esquecer que o poeta procede a inúmeras referências à África dos seus ancestrais, priorizando a exuberante natureza *imaginada*

⁶ “Emparedado”/ *Evocações*, p.362

1- Frisson Nouveau⁷

Destacando-se com uma poesia diferente das produções poéticas da época, Cruz e Sousa e Baudelaire impõem um marco decisivo na poesia, revolucionando o próprio conceito de poesia. A crítica da obra poética de Cruz e Sousa, o qual teorizou menos que Baudelaire, mostra o quanto foi *moderna*. Quanto aos críticos da obra de Baudelaire, muito mais profusos, concordam em falar do poeta como pioneiro da poesia moderna.

De maneira a compreender de que forma ambos produziram uma poesia moderna, sugerimos analisar algumas opiniões sujeitas a polir a nossa. Com efeito, com *Les Fleurs du Mal* começa a “despersonalização da lírica moderna”⁸ em comparação à lírica de confissão da escola romântica. Isto porque, influenciado por Edgar Poe, Baudelaire adotou seus princípios sobre a poesia que versam, notadamente, sobre as dimensões das obras poéticas e sobre a substância mesma destas. Poe rejeita qualquer traço, comenta Paul Valéry⁹, de história, de ciência ou de moral na poesia. *A poesia didática, a poesia histórica ou ética combinam de modo estranho os dados do conhecimento discursivo ou empírico com as criações do ser íntimo e as potências da emoção*¹⁰. Ao examinar *Les Fleurs du Mal*, Valéry nota que não contêm nem poemas históricos, nem lendas, nem nada que se apoiaria numa narrativa. Não há discursos filosóficos, nem políticos e as descrições são raras. Mas tudo está dentro desta obra: *Charme, música, sensualidade poderosa e abstrata... Luxo, forma e volúpia*¹¹. Trata-se de uma poesia que fala a partir do *eu*¹², na medida em que o poeta se sabe *vítima da modernidade*¹³:

⁷**OBSERVAÇÃO:** expressão que Victor Hugo, a respeito das *Fleurs du Mal*, escreveu a Baudelaire numa carta datada do dia 6 de outubro de 1859 (cf. nota 14)

⁸FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.36

⁹VALÉRY, Paul. *Variedad I*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1956, p.123

¹⁰Idem, ibidem, p.123

¹¹Idem, ibidem, p.124

Essa frase de Valéry nos lembrou os últimos versos de “L’invitation au voyage”/ *Spleen et idéal*

“Là, tout n’est qu’ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté”

¹²FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.37

¹³Idem, ibidem, p.37

*“Un brouillard sale et jaune inondait tout l’espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux”¹⁴.*

Constatamos que a poesia de Cruz e Sousa tem um rumo idêntico e que as observações de Valéry correspondem a sua arte, onde tudo é *charme, calma e volúpia*:

*“E fico absorto, num torpor de coma,
Na sensação narcótica do aroma,
Dentre a vertigem túrbida dos zelos”¹⁵.*

Em poeta “*informado pela modernidade de sua época finisseccular*”¹⁶ Cruz e Sousa “*alcançou nova forma de encantamento, poesia desconhecida, música de [...] formidável sortilégio*”¹⁷.

Ainda com estigmas românticos e parnasianos, a poesia de Cruz e Sousa e de Baudelaire se caracteriza por uma “tensão fundamental [ou seja] a tensão entre o satanismo e a idealidade”¹⁸. De fato, ambos anunciaram, com a metáfora solar, uma poesia outra. Baudelaire, no poema “Le coucher de soleil romantique” mostra o desaparecimento da poesia romântica¹⁹, através do pôr do sol e o surgimento de uma poesia noturna, macabro em outras palavras satânica:

*“Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
L’irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons”²⁰.*

¹⁴ “Les sept vieillards”/ *Tableaux parisiens*, p.120

Na carta que Victor Hugo escreveu a Baudelaire (à qual já nos referimos), o exilado agradecia pela dedicatória e exclamou-se nestes termos:

“Que faites-vous donc quand vous écrivez ces vers saisissants? “Les sept vieillards” et “Les petites vieilles”, que vous me dédiez, et dont je vous remercie? Que faites-vous? Vous marchez? Vous allez en avant. Vous dotez le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau...” (in *Les Fleurs du Mal*, Ed. Poésie Gallimard, p.284)

¹⁵ “Serpente de cabelo”/ *Broquéis*, p.56

¹⁶ TELES, Gilberto Mendonça “Ondula, Ondeia, Curioso e Belo” in *Cruz e Sousa*, Revista Travessia 26, p.98

¹⁷ MURICY, Andrade. “O cisne negro Cruz e Sousa” in COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: INL, 1979, p.73

¹⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.39

¹⁹ **OBSERVAÇÃO:** voltaremos adiante a falar sobre o romantismo em termo de modernidade pois Baudelaire o fará, confirmando a ambigüidade da sua obra

²⁰ “Le coucher de soleil romantique”/ *Les épaves*, p.175

Se Cruz e Sousa fala também de sol, é de “*sol negro*”, de “*sol moderno*” e de “*sol da escrita*”²¹ que ele fala. Esta ordem progressiva é sugestiva pois acusa a consciência de uma estética moderna por parte do poeta. O sol é *criador*, iluminando a imaginação, ela mesma impulso do ato de criação²². Após ter decretado a morte da poesia romântica, a crítica, notadamente Huxley, prioriza o fato de que a poesia de Baudelaire é moderna porque é *a poesia do satanismo autobrutalizante, destruidor do mundo e de um tédio inominável*²³. É justamente este tema, o do satanismo, do modo que é apreendido por Cruz e Sousa e Baudelaire, que confirma a modernidade de suas obras. Pois a persistência do *sabor* satânico poderia fazer pensar que a fortuna literária de Satã não evoluiu ao longo de sua história. Ao contrário, a poesia de Cruz e Sousa e de Baudelaire inaugurou uma atitude crítica tal que Satã pôde começar uma nova carreira. Há no íntimo destes artistas, uma vontade de mudar a vida, de refazer a criação. Colocando o problema desta forma, é, sem dúvida, dotar Satã de uma força criadora sem precedente cuja reabilitação reflete um mundo se fragmentando deixando o lugar a um mundo novo que restitui seu valor de escândalo ao Mal; a angústia e o sentimento do irremediável à experiência humana.

2- Taedium Vitae²⁴

A atmosfera que se respira ao ler um poema como “Tédio” ou como “Spleen” revela o *novo* ambiente da vida moderna. Foi aliás Charles Baudelaire um dos criadores da palavra *modernidade* que ele empregou ao falar do artista que procura “*ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité*”²⁵. Isto é, evidenciar na moda o que ela pode ter de poético no histórico, extrair o eterno do

²¹ TELES, Gilberto Mendonça. “Ondula, Ondeia, Curioso e Belo” in *Cruz e Sousa*, Revista Travessia 26, p.83

²² “Tédio”/ *Faróis*, p.82

“Es o sol negro, o criador, o gêmeo,
Velho irmão do meu sonho!”

²³ HUXLEY, Aldous. *Stories, essays & poems*. London: J.M. Dent 7 Sons LTD, 1949, p.314

“poetry of self-stultifying, word-destroying satanism and unutterable ennui”

²⁴ Expressão baudelaireana in *mon coeur mis à nu*

²⁵ *Le peintre de la vie moderne*, p.553

transitório²⁶. Baudelaire dirá, no mesmo ensaio, que a modernidade é *“le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art dont l’autre moitié est éternelle et immuable”*²⁷. Eis o que apreende o artista moderno, ao qual Cruz e Sousa dotará de alegria e saúde *“porque tem de ser higiênico”*: *“É da saúde que vem a força. e a força é a luz, a vitalidade, a cor, o tom e a juventude eterna da natureza”*²⁸. De fato, tudo parte da natureza, mas não de qualquer jeito. Se o credo em matéria de arte era a reprodução fiel, exata da natureza, Baudelaire protesta contra esta *“monstruosité moderne”*²⁹ que é ausência de modelo e de natureza. Não obstante, não se trata de calcar simplesmente mas sim de idealizar, a partir do modelo, de interpretar artisticamente. Para tanto, não é necessário dispor do modelo no instante da criação; basta apelar à memória porque o *“souvenir est le grand critérium de l’art”*³⁰, isto é, a primazia da imaginação³¹.

Encontramos um raciocínio similar nos poemas em prosa de Cruz e Sousa, como por exemplo em “Intuições”. O poeta após uma digressão shakespeariana, evidencia os fundamentos do processo artístico, começando por dizer *“que em todos os tempos, para dizer um aspecto do céu, de paisagem, para traçar um facto ou um typo, nas narrativas, novellas e romances antigos, houve sempre a observação”*³². Embora esteja constituindo *“a força do artista”*³³, ela, assim como *“a analyse, a psychologia, depuradas, philtradas pela Sensibilidade [produz], em essência, a Abstracção”*³⁴. Em outras palavras, Cruz e Sousa é adepto dos princípios de Baudelaire. Copiar a natureza não lhe diz

²⁶Idem, ibidem, p.553

²⁷Idem, ibidem, p.553

²⁸**OBSERVAÇÃO:** reflexões de Cruz e Sousa sobre o ensaio de Virgílio Várza “Miudezas” no qual Cruz assinala que *“o homem moderno não é o homem superficial, o homem visionário, o homem triste”*. Estas apreciações encontram-se no artigo de Nestor Vitor “Cruz e Sousa” in *Cruz e Sousa*, seleção de textos de Afrânio Coutinho

²⁹*Salon de 1846*, p.249

³⁰Idem, ibidem, p.244

³¹**OBSERVAÇÃO:** colocação confirmando às que fizemos no capítulo anterior, indispensável para definir o processo do impulso de criação satânica

³² “Intuições”/ *Evocações*, p.174

³³Idem, ibidem, p.175

³⁴Idem, ibidem, p.176

respeito, mas sim o poeta há de conviver em osmose com ela pois Arte e Natureza caminham juntas

“Sua Arte abria-se n’uma florescência vigorosa, dimanando o arôma natural, puro, creador e intenso, de terras lavradas e germinaes, revolvida de fresco, a doçura verde das tenras e viçosas folhagens, entre as quaes brilha ao sol a loura abundancia sazoadada dos fructos”³⁵.

Cruz e Sousa se refere à arte de Satã que se desenvolve metaforicamente em uma árvore em flor, como se tentasse sugar da natureza o seu poder secreto. O poeta fascinado pelo efeito bemfeitor da natureza sobre Satã prossegue:

“esses odôres todos o penetravam [...], transfigurando-o para a Escripta, para a Fôrma [...]. Aquellas paginas eram verdadeiros viços, opulencias de rebentos, florescencias inéditas e castas que lhe brotavam do ser com o mesmo impeto de germinação dos vegetaes rasgando a terra”³⁶.

À harmonia com a natureza corresponde a produção insólita, nova, da criação poética satânica. Mais uma vez, há um ponto de intersecção entre Cruz e Sousa e Baudelaire pois o poeta-crítico francês nas suas reflexões sobre alguns dos seus contemporâneos, a respeito de Beethoven, Byron e Poe, avisa

“ils ont projetés des rayons splendides, éblouissants sur le Lucifer latent qui est installé dans tout coeur humain. Je veux dire que l’art moderne a une tendance essentiellement démoniaque”³⁷.

Mas entregar-se a Satã, o que é³⁸? Como ele se manifesta na poesia de Baudelaire e de Cruz e Sousa?

Talvez seja um meio de protesto contra esta sociedade em efervescência industrial na qual reina o *tédio*.

Este tédio, “*Rei da Morte*”³⁹, mesclado de sangue e noite, aliado à angústia, passa a se chamar *spleen* para Baudelaire. O *spleen* é provocado pelo sentimento lancinante da queda, que chega imprescindivelmente à morte

³⁵ “Capro”/ *Evocações*, p.42

³⁶ Idem, ibidem, p.46-7

³⁷ “Théodore de Banville” in *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, p.483 (grifo em negrito nosso)

³⁸ **OBSERVAÇÃO:** expressão de “Fusées -Suggestions” in *Mon coeur mis à nu* (p.628)

“Se livrer à Satan, qu’est-ce que c’est?”

³⁹ “Tédio”/ *Faróis*, p.82

*“Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis”⁴⁰.*

O poeta faz aparecer o tema da opressão, da claustração com tal intensidade que transfere a sensação de redução física e de sufoco moral. O tédio de Cruz e Sousa também provoca *“soluços, taciturnos gemidos [que] fazem gerar flores de amargo encanto nos corações doridos”⁴¹.*

O progresso que, como uma irrupção, mecaniza o mundo, gerou esta atmosfera satânica moderna, o *tédio*, o *spleen* que sente à flor da pele um empregado após um dia de trabalho numa fábrica

*“Nous avons travaillé! - C’est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage,
Ce savant obstiné dont le front s’alourdit,
Et l’ouvrier courbé qui regagne son lit”⁴².*

O progresso engole a vida antes mesmo que ela exista e impede ao homem compreender o mundo espiritual. Portanto, não há poesia possível onde o progresso se instalou⁴³. Ele deturpa tudo, destrói tudo, substituindo a natureza por *“máquinas de boas válvulas de pressão, um simples aparelho util e economico”⁴⁴*. O poder do progresso sobre a sociedade moderna é tal que tanto Baudelaire quanto Cruz e Sousa o questionam e chegaram à conclusão de que ele, sob a máscara da utilidade, só provoca ganância. O primeiro dirá que *“le commerce est satanique”⁴⁵* e o segundo que *“os olhos dos homens só luzem diante do dinheiro”⁴⁶*. De fato, o progresso é a antítese da poesia, esta, sendo portanto inútil, empobrecedora, enfim marginalizada. Por esta razão, o poeta se encontra deslocadamente entediado neste mundo que ele não entende e que não o entende. Notamos que em *Les Fleurs du Mal*, são as paisagens urbanas que predominam pois raras são as referências à natureza. O único elemento da natureza presente é o mar, talvez por expressar o infinito, a vitalidade de seu ritmo perpétuo, impregnando a poesia

⁴⁰ “Spleen LXXVIII” / *Spleen et idéal*, p.106

⁴¹ “Tédio” / *Faróis*, p.82

⁴² “Le crépuscule du soir” / *Tableaux Parisiens*, p.128

⁴³ **OBSERVAÇÃO:** No *Salon de 1859*, Baudelaire será mais incisivo e escreverá que *“la poésie et le progrès sont deux ambitions qui se haïssent d’une haine instinctive”* (p.396)

⁴⁴ “Triste” / *Evocações*, p.91⁴⁵ *Mon coeur mis à nu*, p.639

⁴⁶ “Melancolia” / *Evocações*, p.67

da nostalgia de um além

*“Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l’âtre,
Ne vaut le soleil rayonnant sur la mer”⁴⁷.*

Águas em movimento, o mar simboliza este estado *transitório* da modernidade e dos dois mundos - material e espiritual. A escolha da metáfora por Baudelaire pode também se explicar pelo dinamismo vital do mar -imagem antitética de vida e morte-, símbolo da criação⁴⁸. Em oposição ao mundo vegetal, à cidade, o Satã moderno para o poeta, se apresenta como o universo social no qual ele espia “*des êtres singuliers, décrépits et charmants*”⁴⁹. Não parece existir para ele espetáculo mais fascinante que aquele da multidão onde destinos anônimos se cruzam⁵⁰. Com sua certeza de unicidade, de eleição, o poeta se sente só numa cidade inchada de habitantes. Solidão e multidão convivem harmoniosamente - comutativamente- contribuindo para acentuar o mal-existência do poeta. Não é só o caso de Baudelaire, mas também o de Cruz e Sousa cujo “*isolamento do mundo*” o faz mergulhar no “*exílio da Concentração solitário*”⁵¹. Ou seja, a solidão propicia o ato de criação poética. Essa inadaptação a uma existência onde dominam mediocridade, vulgaridade, utilitarismo e que suscita risos irônicos e rejeição dos homens, favoreceu paradoxalmente a ambos os poetas, pois sem este sentimento constante de exclusão e de revolta face à sociedade, não teríamos versos como

*“a grande Arte que é só, solitária, desacompanhada das turbas
que chásqueam”⁵².*

Porém quando nos referimos à solidão, há uma nítida diferença na maneira de senti-la por parte dos dois poetas. De fato, se, como acabamos de ver, as poesias de Cruz e Sousa transpiram o isolamento mesmo quando o poeta sufoca no meio de outras pessoas, a solidão se conota de outro significado na

⁴⁷ “Chant d’automne”/ *Spleen et idéal*, p.88

⁴⁸ **OBSERVAÇÃO:** consultar a respeito o *Dicionário de símbolo*, artigo “mar”, p.593

A notar: os celtas pensavam que os deuses tinham chegado à Irlanda por mar e que portanto é por mar que se vai para o Outro Mundo. Isto poderia justificar o fato do último poema de *Les Fleurs du Mal* ser “Le voyage”

⁴⁹ “Les petites vieilles”/ *Tableaux Parisiens*, p.122

⁵⁰ **OBSERVAÇÃO:** estamos pensando aqui no poema “A une passante” no qual o *eu* poético, numa rua barulhenta de Paris, olha furtivamente uma mulher que provavelmente não encontrará nunca mais

⁵¹ “Condenado à Morte”/ *Evocações*, p.75

⁵² “Emparedado” / *Evocações*, p.380

obra de Baudelaire. Para ele, o poeta solitário - representado através do motivo do pássaro, o *albatroz* - é solitário pois incapaz de adaptar-se às realidades da vida ordinária. Portanto, o poeta que constata que possui uma superioridade moral e espiritual em relação aos outros homens, vive num mundo aéreo e celestial. Enquanto o poeta está na cidade, em Paris, pois para ele a Cidade é Paris, dominada pela cacofonia das construções⁵³, dos carros, das pessoas correndo para trabalhar, ele se comporta como um observador, um *flâneur*⁵⁴ que abraça a multidão para viver uma vida múltipla, sendo *incógnito*:

*“voir le monde, être au centre du monde et
rester caché au monde”⁵⁵.*

Em outros termos, o poeta apreende o mundo de forma sensorial, privilegiando o olhar -“voir”- que lhe permite construir vidas, destinos, sonhos. Resta ao poeta “*a visão delicada de um espírito artístico*”⁵⁶ pois o papel do olhar, social e crítico, incide no conhecimento. *Poucos homens têm a faculdade de ver*⁵⁷; há de ser poeta para possuir “*un oeil d’aigle*”⁵⁸, para beber no olho de “*une passante dont le regard m’a fait soudainement renaître*”⁵⁹. A paisagem exterior -inorgânica, repleta de cemitérios e *faubourgs* para Baudelaire e de exuberante vegetação africana *suggestiva, torrída e bárbara*⁶⁰ para Cruz e Sousa- se metamorfoseia com a visão interior dos poetas, visão poeticamente satânica. Cruz e

⁵³**OBSERVAÇÃO 1:** não podemos esquecer que Baudelaire é contemporâneo do Barão Haussmann, responsável pelas obras dos *Grands Boulevards* que transformaram Paris

⁵⁴**OBSERVAÇÃO 2:** haveria muito a dizer sobre a *flânerie*, porém faria desviar nosso propósito pois usamos do tema, parcialmente, ou seja, desde que tenha qualquer correlação com o satanismo.

No entanto, parece importante consultar a respeito -já o fizemos- o livro de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, no qual um capítulo é dedicado ao *flâneur* e onde notadamente diz: “*Dialética da flânerie: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que o homem da multidão desenvolve*” (p.190)

⁵⁵Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, p.552

⁵⁶“Emparedado”/ *Evocações*, p.367

⁵⁷*Le peintre de la vie moderne*, p.553

“*peu d’hommes sont doués de la faculté de voir*”

⁵⁸Idem, ibidem, p.553

⁵⁹“A une passante”/ *Tableaux Parisiens*, p.126

OBSERVAÇÃO: não é fortuita a escolha simbólica da águia. De fato, a águia, rainha das aves, representa os estados espirituais superiores. Sendo a única a fixar o sol, ela é também símbolo da percepção direta da luz intelectual (*Dicionário de símbolo*, artigo “águia”, p.22-3). Ou seja, o poeta, com o olho de águia, é o único a perceber, a sentir e compreender o mundo sensível.

⁶⁰“Emparedado”/ *Evocações*, p.388-9

Sousa, por exemplo, terá forte atração pela imagística do olho, símbolo da percepção intelectual, isto é, do conhecimento. O olhar na poesia de Cruz e Sousa se dota de ambivalência pois apresenta duas experiências, a do *“olhar alucinante que persegue o poeta”*⁶¹

*“Na treva só os olhos, muito abertos
Seguiam para mim com magestade,
Um sentimento de cruéis desertos
Me apunhalava com atrocidade”*⁶².

A outra experiência é a do cego, do buraco morto, da ausência de olhar

*“Olhos que foram olhos, dois buracos
Agora, fundos, no ondular da poeira...
Nem negros, nem azuis e nem opacos.
Caveira!”*⁶³

Mas a dualidade do olhar é construtiva, unificadora porque trata-se de um olhar interior *revelador*⁶⁴, um olhar que não necessita de olhos para ver, mas sim de um clima de *rêverie*, de imaginação própria aos poetas. A atividade muitas vezes estéril do mundo moderno, ambos os poetas preferem a atividade poético-criadora e visionária. Pois, na verdade, eles precisam, e isso de forma vital, da surpresa, da estranheza, que Baudelaire chama de *“désir d'étonner et d'être étonné”*⁶⁵ e que só a arte propicia graças a sua variedade e às sensações que produz.

O epicentro da estranheza é a beleza, a beleza do Mal, a flor do Mal

*“És das origens mais desconhecidas,
De uma longínqua e nebulosa infância.
A visão das visões indefinidas,
De atra, sinistra mórbida elegância”*⁶⁶.

O que causaria um impacto mais chocante do que a beleza do Mal?

⁶¹MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1946, p.294

⁶²“Olhos do Sonho”/ *Faróis*, p.95

⁶³“Caveira” / *Faróis*, p.85

⁶⁴**OBSERVAÇÃO:** no poema em prosa “Intuições”, Cruz e Sousa acentua o papel visionário do olhar: *“Olhos revelladores, de uma expressão inédita de sentimento, dizendo limpo na sua transparente Claridade humida todos os segredos e sonhos que andem somnambulamente romeirando nas almas”* (p.158)

⁶⁵*Salon de 1859*, p.395

Baudelaire dirá também, na mesma passagem, *“It's a happiness to wonder, c'est un bonheur d'étonner”*

⁶⁶“Flor perigosa”/ *Faróis*, p.131

3- Satã, o belo

Revelar os segredos do inefável e da evanescência, sugerir o mundo sinestésico da criação, penetrar com um olhar visionário na essência das emoções, provocar um prazer infinito e indefinível com a musicalidade das palavras, transportar até as delícias da morte, eis o que fazem Cruz e Sousa e Baudelaire ao produzir poesias. E se o belo se torna vigorosamente o objeto do poema, mais um poema oferece motivos à emoção estética, mais se aproximará do ideal que procura. Assim, as formas estéticas -evocadas pelas sonoridades das palavras, as quais, associadas, provocam um ritmo particular- são ligadas por um fio condutor, este, originando-se para Cruz e Sousa e Baudelaire das forças satânicas. Ao buscar a realização do belo, mas de um belo outro, de um belo novo, ambos os poetas criaram uma estética insólita, moderna, do belo.

Ávido de novidade, Baudelaire formulou claramente que o objetivo de *Les Fleurs du Mal* era revelar a beleza do Mal, em um dos projetos de prefácio esboçado para seu livro poético:

“Il m’a paru plaisant, et d’autant plus agréable que la tâche était difficile, d’extraire la beauté du Mal”⁶⁷.

O poeta, fascinado pelo Mal, optou pela satanização da poesia, ou seja, rejeitando a banalidade na beleza, ele sente que *“le beau est toujours bizarre”⁶⁸*. Baudelaire vai mais longe ao fazer a analogia entre a *bizarrierie* e o sabor e o tempero de um prato⁶⁹, isto é, a *bizarrierie* enquanto estranheza, diferença, é essência da beleza.

Desprovido desta objetividade própria a ensaios críticos e teorizantes, Cruz e Sousa deixou no entanto transparecer sua concepção do belo através da escolha de associações de palavras um tanto

⁶⁷ “Projet de préface des *Fleurs du Mal*”, p. 229

⁶⁸ *Exposition Universelle 1855*, p.362

⁶⁹ **OBSERVAÇÃO:** afirmação de Baudelaire em *Exposition Universelle 1855*, p.362 :

“Cette dose de Bizarrierie qui constitue et définit l’individualité, sans laquelle il n’y a pas de beau, joue dans l’art, le rôle du goût ou de l’assaisonnement dans les mets, les mets ne différant pas les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu’ils contiennent, que par l’idée qu’ils révèlent à la langue”.

bizarres como o faz a respeito da “Flor perigosa” cuja feiúra explode em beleza

“Vão segredar que és feia e que és estranha
Sendo feia, mas sendo extravagante,
De enorme, de esquisita, de tamanha
Influência de eclipse radiante...
Sei! não nasceste sob a luz que ondeia
Na beleza e nos astros da saúde;
Mas sendo assim, morbidamente feia,
O teu ser feia torna-se virtude”⁷⁰.

O seu ideal de beleza aspira ao estranho, ao incomum baudelairiano. Não lhe atraem as belezas frias, oficializadas pelo gosto da moda, as *belezas de hospitais*⁷¹. O que o fascina é a morbidez das *noivas mortas*, do *apodrecimento da Matéria*, das *flores de esgoto* ou da *noite*. Ele distingue no belo “a perfeição, a beleza serena das abstrações ideais, das formas onipotentes e singulares”⁷². Reconhecemos ainda traços parnasianos no que concerne à forma mas isto não invalida a modernidade de sua poesia. Aliás, mesmo Baudelaire, na sua dualidade intrínseca, definirá o romantismo como “l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau”⁷³, considerando esta escola como o próprio da arte moderna.

Mas o que é relevante aqui, é que Baudelaire também reivindicou a *estética do feio*⁷⁴ enquanto estética do novo “de um encanto agressivo”⁷⁵. Riscando assim o antigo conceito de beleza, Baudelaire compreendeu que para seduzir, para captar a curiosidade, havia de poetizar o repulsivo, o nojento, o anormal. Sabia que “*crimes, vampires, charogne, aveugles, petites vieilles, affreuse juive, Satan*” atrairia doentiamente e fascinaria sordidamente os homens. O que de mais estranho que o sentimento

⁷⁰ “Flor perigosa”/ *Faróis*, p.132

⁷¹ Expressão de Baudelaire in “L’idéal” / *Spleen et idéal*, p.50

⁷² “Condenado à morte” / *Evocações*, p.71

⁷³ *Salon de 1846*, p.230

⁷⁴ “Le romantisme est l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau [...]. Qui dit romantisme dit art moderne, - c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini”.

⁷⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.44

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p.44

que suscitam esses versos de “Les petites vieilles”

*“Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes”*.

O belo não é só bizarro como é ambíguo pois “*la dualité de l’art est la conséquence fatale de la dualité de l’homme*”⁷⁶. Por um lado, conforme Baudelaire, *o belo é feito de um elemento eterno, invariável cuja qualidade é extremamente difícil de determinar*, e por outro lado *de um elemento relativo, circunstancial que será, se quisermos, sucessivamente ou junto, a época, a moda, a moral, a paixão*⁷⁷. Baudelaire acrescenta ao perfil permanente da beleza, aos traços eternos que persistem ao longo dos tempos, uma beleza relativa com *caráter aristocrático*⁷⁸, dissonante. É por isso, que ele elege, como ideal de beleza, Satã:

*“Le plus parfait type de Beauté virile est Satan”*⁷⁹.

De fato, Satã corresponde exatamente à definição que o poeta dá do belo, do seu belo masculino. Baudelaire separa ainda a beleza da mulher da beleza do homem. A beleza feminina corresponde a *algo ardente, triste, um pouco vago, que faz sonhar ao mesmo tempo mas de maneira “confuse, de volupté et de tristesse”*; que comporta uma idéia de “*mélancolie, de lassitude, même de satiété*”⁸⁰ et ao mesmo tempo um ardor, um desejo de viver associado a uma amargura refluente, como se originando da privação ou do desespero. Quanto à beleza do homem, a qual não necessita de volúpia, além de

⁷⁶ Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne*, p.550

⁷⁷ Idem, ibidem, p.550 (tradução nossa)

“Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la qualité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion”.

OBSERVAÇÃO 1: Baudelaire fala ainda de *teoria racional e histórica do belo* em oposição à *teoria do belo único e absoluto* (*Peintre de la vie moderne*, p.547). Ele propõe a mesma distinção do belo que Platão em *Phèdre*, pois Platão já falava de *beleza terrestre* e de *beleza ideal, absoluta* (p.92)

⁷⁸ *Le peintre de la vie moderne*, p.550

⁷⁹ *Mon cœur mis à nu*, p.626

⁸⁰ **OBSERVAÇÃO 2:** a respeito da beleza da mulher: “*C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague [...] qui fait rêver à la fois, -mais de manière confuse, -de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, -soit une idée contraire, c’est-à-dire une ardeur, un désir de vivre associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance*”

possuir também algo ardente e triste como a mulher, ela exala uma potência troante, às vezes a idéia de uma insensibilidade vingativa e, uns dos caracteres mais interessantes da beleza, “*le mystère et [...] le malheur*”⁸¹. Circundada ainda de mistério e de arrependimento, segundo Baudelaire, chegamos à conclusão de que a beleza se desdobra portanto em dois:

	divina (aceita e tradicional)
Beleza feminina	_____
	demoníaca (nova e moderna)
	divina (aceita e tradicional)
Beleza masculina	_____
	demoníaca (nova e moderna)

O simples fato de nomear Satã de *Lusbel* não provaria a admiração que um poeta lhe tem? É o que faz Cruz e Sousa ao exclaimar “*Fallo ainda e sempre a ti, branco Lusbel das espirituas clarevidencias! A ti, cuja ironia é ferro e é fogo!*”⁸². Esta beleza - luz + bel - toda poderosa é satânica, de natureza contraditória, oscilando entre o Bem e o Mal, pois Lusbel está “*ainda com uns restos de clemencia, não sei se diabólica, não sei se divina*”⁸³. Cruz e Sousa, assim como Baudelaire, demonstra uma progressão de suas concepções em matéria de beleza.

Com efeito, ambos começaram por uma visão clássica do belo, imutável e eterno: Cruz e Sousa cantando “*a canção imortal da Formosura*” onde um “*Vinho de sol ideal canta e cintila*”⁸⁴ e Baudelaire mostrando alegoricamente a beleza “*comme un rêve de pierre*”, ou seja, cristalizada; ordenada “*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*” e pura “*J’unis un coeur de neige à la blancheur des*

⁸¹ **OBSERVAÇÃO 3: a respeito da beleza do homem:** “*une belle tête d’homme n’a pas besoin de comporter [...] cette idée de volupté [...]. Mais cette tête contiendra aussi quelque chose d’ardent et de triste, -des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, -l’idée d’une insensibilité vengeresse [...], -quelque fois aussi, - et c’est l’un des caractères de beauté les plus intéressants, -le mystère, et enfin, le malheur*”.

⁸² “*Melancolia*”/ *Evocações*, p.66

⁸³ Idem, ibidem, p.67

⁸⁴ “*Canção da Formosura*”/ *Broquéis*, p.38

OBSERVAÇÃO: a publicação de *Broquéis* é anterior à de *Evocações*

cygnes”⁸⁵. Estes poemas têm seus complementos antitéticos, pois propõem uma outra imagem do belo. Para Cruz e Sousa, o *Estético* só pode ser *doloroso*, pois ele fica “*impassível diante de tudo que não seja a expressão de uma Esthetica, a afirmação de uma esthesia rara, a latente, profunda originalidade sensacional e vivendo por entre o ruído, a confusão*”⁸⁶. Adotou, com evidência, as características enunciadas por Baudelaire na sua definição do belo, pelo menos no que diz respeito à relatividade da beleza, à tristeza, à infelicidade, à estranheza e ao sentimento do vago, do confuso. A beleza baudelaireana também não é só contraditória, mas denota uma evolução do conceito. Longe de representar um princípio de ordem, a beleza parece ser um fator de desordem, pois age “*confusément*”. O paradoxo mais flagrante é sem dúvida a aproximação do belo e do monstruoso, à qual o poeta procede em “*Hymne à la beauté*”

“*Ô beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!*”⁸⁷

O monstruoso exerce sobre o poeta o fascínio do extraordinário oposto à banalidade do cotidiano. A modernidade de ambos - Cruz e Sousa e Baudelaire - surge com esta aliança inhabitual do horror e da beleza

“*A essência virgem da beleza,
O gesto, o andar, o sol da voz
Que iluminava de pureza,
Tudo acabou no horror atroz?!*”⁸⁸

Não há para Cruz e Sousa, outro caminho do que o da “*Beleza Morta*”⁸⁹, de um cadáver belo. E é a mesma associação que Baudelaire evoca com complacência quando descreve um cadáver se decompondo, “*une charogne infâme*”, “*une horrible infection*”, a qual, contraditoriamente em aparência, elogia,

⁸⁵ “*La beauté*” / *Spleen et idéal*, p.49

OBSERVAÇÃO: este poema data de 20 de abril de 1957, conforme a nota sobre o poema in *Oeuvres Complètes de BAUDELAIRE*, Ed. du Seuil, p.53

⁸⁶ “*Condemnado à morte*” / *Evocações*, p.75

⁸⁷ “*Hymne à la beauté*” / *Spleen et idéal*, p.49

OBSERVAÇÃO: poema datado de 15 de outubro de 1860, ou seja, posterior ao poema “*La beauté*”

⁸⁸ “*Inexorável*” / *Faróis*, 101-2

⁸⁹ **OBSERVAÇÃO:** título de um poema de *Broquéis* onde o poeta lamenta o que restou, “*reliquias saudosas da beleza*”

chamando-a de “*carcasse superbe*”⁹⁰.

A beleza, isto é, a arte, representa para ambos os poetas, a evasão que permite recuar os limites do cotidiano, dando-lhes acesso ao infinito, ao novo, sublimando a realidade para tornar

“*L’univers moins hideux et les instants moins lourds*”.

Falamos até agora de Satã enquanto beleza viril, porem deixamos, propositalmente, de lado a questão da beleza feminina. Com efeito, *a mulher moderna*, a qual é vista num sentido “*infernal ou divin*”⁹¹, tem a beleza física moderna, isto é, um ar de *rêverie*, *os seios abundantes*, “*les hanches amples et les bras et les jambes charmants*”⁹². Conforme o que foi estabelecido e demonstrado ao longo deste trabalho, podemos agora afirmar que a mulher satânica é o ideal de beleza moderna. Se como Baudelaire o escreve, ela é moderna num sentido *infernal ou divino*, trata-se de qualificativos empregados em um sentido artístico. E o conectivo “*ou*”, alternativo e não exclusivo, supõe a polivalência, ou seja, a dualidade de um em relação ao outro. Por extensão, o ideal, o mais perfeito tipo de beleza feminina é a **mulher satânica**, a mulher negra, sensual e voluptuosa. A beleza é uma flor do Mal porque transforma o poeta em seu escravo e vítima; porque ela é ligada à morte; e, enfim, porque provoca a condenação do poeta. Este sempre será “*brûlé par l’amour du beau*”⁹³ ou condenado pelo “*beijo de pedra horrendo e frio*”⁹⁴. No entanto, é neste clima de horror e de satanismo que é fecundada a criação poética, ou melhor dito, nas palavras de Cruz e Sousa

“*Amo a tristeza, porque ella fecunda a todos os sentimentos
de uma nobre paixão abstracta*”⁹⁵.



⁹⁰ “A une charogne”/ *Spleen et idéal*, p.59-60

⁹¹ *Exposition Universelle 1855*, p.369

⁹² Idem, ibidem, p.369

⁹³ “les plaintes d’un Icare”/ *Spleen et idéal*, p.221

⁹⁴ “Múmia”/ *Broquéis*, p.33

⁹⁵ “Intuição” / *Evocações*, p.154

DA TEORIA SATÂNICA

“Viver não é necessário; o que é necessário é criar

”Fernando Pessoa

“Vou lançar a teoria do poeta Sórdido”

Manuel Bandeira

Chegando ao fim da viagem simbólico-poética ao mundo infernal de Cruz e Sousa e Baudelaire, tentaremos verificar o bem fundado de nossa hipótese inicial, ou seja, a comprovação do fato de que Cruz e Sousa e Baudelaire se basearam em princípios satânicos que participaram do ato de criação, o que nos leva a afirmar a existência de uma *teoria satânica* subjacente na poesia de ambos, marcando o início da poesia moderna. Recapitularemos as observações feitas no decorrer deste trabalho, propondo para cada uma as consequências que geram, pois estas formam o conjunto dos elementos necessários à *teoria satânica*.

Em primeiro lugar, constatou-se a consolidação de um pacto satânico pelo beijo simbólico que une o espírito poético ao espírito satânico. Isto nos leva a concluir que Satã apreendido como matéria poética e simbolizando o conhecimento e a inspiração interior, é o elo entre o poeta e sua arte, ou em outras palavras, entre o poeta e Deus, ponto culminante da arte. Logo, o ato de criação poética depende inteiramente do pacto satânico.

Em segundo lugar, observamos que Satã se metamorfoseia numa figura feminina, o eterno feminino, que denominamos de Musa satânica, esta simbolizada poeticamente pela Vênus negra. A influência da Vênus negra é primordial no sentido de que ela provoca o impulso do ato de criação poética. Caracterizada por seu lado carnal, isto é, satânico, a Vênus negra inspira o poeta de tal forma que erotiza seus versos. Assim, a erotização da voz poética, a qual esvazia a palavra para lhe dar um novo sentido, representa não só um meio de conhecimento mas também o centro unificador, fonte de progresso em direção ao divino.

A seguir, distinguimos características inerentes à criação poética de ambos os poetas, ou seja, a presença da morte, da dor e do sofrimento que os fascinaram. É neste clima de tédio, de morbidez estética e de desgosto que o poeta recebe o impulso do ato de criação através de sua revolta como ser isolado, e mesmo incompreendido.

Depois, notamos a *analogia* entre o poeta e o ex-anjo da luz, ou seja, a queda no abismo,

passagem obrigatória para o poeta iniciado para poder alcançar o divino. Com efeito, o poeta à procura do novo e do desconhecido através uma descida interior animada pela sua imaginação mergulha no medo e na morte -abismo de evasão- a qual torna a arte acabada.

Em seguida, percebemos que o uso da religião (prece, blasfêmio) é um artifício [ars + facio] poético, a religião sendo para o poeta a própria poesia, ou seja, o poeta é devoto ao culto da Poesia. Talvez seja oportuno agora, numa tentativa de conceituação, dizer que para Cruz e Sousa e Baudelaire, a poesia tem como objetivo ela mesma. Ela representa, em fato, o prazer de escrever. Só um poeta com princípios satânicos, assim denominados porque são provocados pela imaginação cuja fluidez criativa se origina do inferno, poderia apreender a questão da religião de tal forma, com tanta liberdade. Na verdade, a premissa segundo a qual o poeta precisa da árvore do Mal que carrega os frutos da Imaginação para criar, é pré-requisito a todos os requisitos citados anteriormente, necessários à reconstrução do processo de impulso satânico do ato de criação poético.

Enfim, podemos sintetizar, conforme o que foi abordado neste estudo, a simbólica do Mal. O Mal é ao mesmo tempo, e isto para Cruz e Sousa e Baudelaire, desejo, erotismo, transgressão do interdito, sedução e tentação, noite e mistério. O Mal é a revolta contra as regras normativas do comportamento social e estético. Cruz e Sousa rebelou-se tantas e tantas vezes contra o “*circulo systematico das Fórmulas preestabelecidas*”¹ reivindicando

“O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio,
obedecendo ao *systema arterial das Intuições*,
é a *Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho*,
para sonhar, para sentir, para
soffrer, para vagar, para dormir, para morrer”².

¹ “Emparedado”/Evocações, p.387

² Idem, ibidem, p.376

O poeta, segundo Baudelaire, não é um simples mortal! Ele segue leis próprias. Aliás, Baudelaire, se revoltando contra a censura de algumas peças de *Les Fleurs du Mal*, estabelece sem contorno a diferença entre o poeta, o artista e os outros

*“La littérature est d’une liberté qu’on veut punir brusquement en moi.
Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et pratique à laquelle
tout le monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts.
Il y a aussi plusieurs sortes de Liberté. Il y a la liberté pour le Génie, et il
y a une liberté très restreinte pour les polissons”*³.

Eis o Mal do qual se deliciam os poetas e que transparece nas suas poesias através da figura simbólica do Satã moderno, a cidade e a solidão nos seus diversos significados.

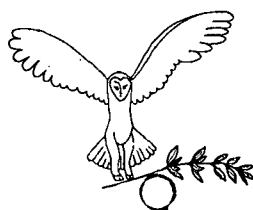
São estes os princípios que sustentam o que chamamos de *teoria satânica*, entendida como teoria do auto-conhecimento, pois “*théoria, ação de ver e contemplar, nasce de théorien, contemplar, examinar, observar, meditar*”⁴. Poderíamos também falar de *técnica satânica*, conforme as palavras de Huxley, em vez de *teoria satânica*, pois nem uma nem outra têm a pretensão de solucionar tudo. Trata-se apenas de uma escolha, de uma proposta que concerne à poesia de Cruz e Sousa e de Baudelaire que talvez possa se estender, provavelmente com variantes a outros poetas. O que é importante ressaltar é que a *teoria satânica* proporciona uma certa sabedoria ao poeta, a do Mal, o Mal sendo humano. Assim, o belo, objeto por excelência da poesia, se transforma, com a *teoria satânica* subjacente ao ato de criação, em *beleza do Mal*. Rompendo com a poesia tradicional, ambos os poetas iniciaram a poesia moderna que perturba ou choca porque, mesmo *emparedados* ou marginalizados, eles saborearam a liberdade, a liberdade de escolher princípios satânicos, os únicos capazes de divinizar a poesia e de oferecer a salvação ao poeta. Desta forma, graças à descida no inferno, o poeta se redime e atinge Deus, ideal de perfeição artística. E com ele, Lúcifer também é redimido, como na obra póstuma de Victor

³Notes et documents pour mon avocat, p.240

⁴CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo” in *O olhar*. Org. A. Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.34

Hugo, graças ao “Ange-Liberté” que obteve de Satã, detentor do poder de libertação humana, a autorização de salvar os homens. Bastará citar os últimos versos pronunciados por Deus

*“L’Archange ressuscite et le démon finit,
Et j’efface la nuit infâme, et rien n’en reste;
Satan est mort, renais, ô Lucifer céleste”⁵.*



⁵HUGO, Victor. *La fin de Satan*. Org. Evelyn Blewer & Jean Gaudon. Paris: Gallimard, 1984, p.277

PROVAS DO MAL

*“O Deus que via tudo, também via o homem: esse Deus precisava
morrer!*

O homem não suporta que uma tal testemunha continue viva.”

Friedrich Nietzsche

1- TEXTOS CRÍTICOS E ENSAIOS CITADOS¹

De l'essence du rire

Exposition universelle 1855

Le peintre de la vie moderne

Mon coeur mis à nu

Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains

Salon de 1846

Salon de 1859

2- POEMAS CITADOS

2.1 Cruz e Sousa²

Acrobata da Dor / BR

A flor do Diabo / FA

Anjos Rebellados / EV

Antífona / BR

Arte / LD

Arte / LD

Beleza morta / BR

Canção da Formosura / BR

Canção do Bêbado / FA

¹ **OBSERVAÇÃO 1** : todos são de Charles Baudelaire

² **OBSERVAÇÃO 2** : as siglas utilizadas correspondem a:

BR: *Broquéis* ; Ev: *Evocações* ; FA: *Faróis* ; LD: *Livro Derradeiro* ; US: *Últimos Sonetos*

Capro / EV

Caveira / FA

Condennado à morte / EV

Dança do ventre / BR

Deus do Mal / US

Deusa serena / BR

Dilacerações / BR

Dor Negra / EV

Emparedado / EV

Espelho contra Espelho / EV

Flor nirvanizada / US

Flor perigosa / FA

Inexorável / FA

Iniciado / EV

Intuições / EV

Lubricidade / BR

Melancolia / EV

Monja / BR

Múmia / BR

No inferno / EV

O assinalado / US

Olhos do sonho / EV

O somno / EV

Pandemonium / FA

Rebelado / BR

Seios / FA

Serpente de cabelos / BR

Sinfonia do ocaso / BR

Sonho branco / BR

Tédio / FA

Tenebrosa / EV

Triste / EV

Violões que choram / FA

Vulda / EV

2.2 Baudelaire³

Alchimie de la douleur

Au lecteur

A une charogne

A une Madonne

A une passante

Bénédiction

Chant d'automne

Correspondances

Franciscae meae Laudes

Harmonie du soir

Hymne à la beauté

³**OBSERVAÇÃO:** estes poemas são exclusivamente poemas de *Les Fleurs du Mal*

J'aime le souvenir de ces époques nues

La beauté

La chevelure

La destruction

La géante

La fin de la journée

L'âme du vin

La mort des artistes

La mort des pauvres

Le couvercle

Le crépuscule du soir

Le coucher de soleil romantique

Le cygne

Le gouffre

Le léthé

Le possédé

Le reniement de Saint Pierre

Le rêve d'un curieux

Les aveugles

Les deux bonnes soeurs

les litanies de Satan

Les petites vieilles

Les plaintes d'un Icare

Les sept vieillards

Le vin de l'assassin

Le voyage

L'heautontimorouménos

L'horloge

L'idéal

Sed non satiata

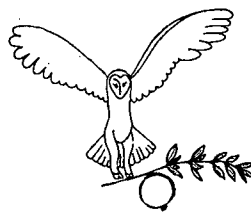
Sonnet d'automne

Spleen LXXVI

Spleen LXXVII

Spleen LXXVIII

Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive



BIBLIOGRAFIA DEMONOLÓGICA

"Je hais les livres; ils n'apprennent qu'à parler de ce qu'on ne sait pas. (...) Puisqu'il nous faut absolument des livres, il en existe un qui (...) servira d'épreuve durant nos progrès à l'état de notre jugement; et, tant que notre goût ne sera pas gâté, sa lecture nous plaira toujours. Quel est donc ce merveilleux livre?"

Jean-Jacques Rousseau

"O livro é uma extensão da memória e da imaginação"

Jorge Luis Borges

OBRAS CITADAS

1. Cruz e Sousa

1.1 De Cruz e Sousa

CRUZ E SOUSA, João da.. *Poesia Completa*. Edição comemorativa do Centenário de *Broquéis*, org., intro. e bibliografia por Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: FCC ed./FBB, 1993

CRUZ E SOUSA, João da.. *Broquéis*. Intro. Ivan Teixeira. São Paulo: EDUSP, 1994

CRUZ E SOUSA, João da.. *Evocações*. Florianópolis: FCC, Ed. Fac. Similar, 1986

1.2 Sobre Cruz e Sousa

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1943

CARNEIRO DO AMARAL, Gloria. “Baudelaire e Cruz e Sousa” in *Brasil-França: Percursos Literários*, São Paulo, 1992

CARNEIRO DO AMARAL, Gloria. “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire” in *Revista Travessia* 26. Florianópolis: FCC ed. , 1993

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: INL, 1979

CRUZ E SOUSA, *Revista Travessia* 26. Florianópolis: Ed. UFSC, 1993

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo amoroso*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984

SAYERS, Raymond. *Onze estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

2. BAUDELAIRE

2.1 De Baudelaire

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Introduction Claude Pichois. Paris: Poésie Gallimard, 1972

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Ed. Max Limonad, 2a. ed., 1985

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Préface Marcel Ruff. Paris: Ed. Du Seuil, 1968

2.2 Sobre Baudelaire

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no Auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas. São Paulo: Ed. Brasiliense, vol. 3, 1989

EIGELDINGER, Marc. *Lumières du mythe*. Paris: PUF écriture, 1983

ELLIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art ed., 1989

EMMANUEL, Pierre. *Baudelaire, La femme et dieu*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti, 1982

RUFF, Marcel A. *Baudelaire, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1957

SABATIER, Robert. *La poésie du XIXe Siècle*. Paris: Albin Michel, tome II, 1991

3. SOBRE O SATANISMO

BLACK, Barbara K. *O livro de Lilith*. Tradução Rubens Rusche. São Paulo: Ed. Cultrix, 1986

BLAKE, William. *A choice of Blake's verse*. London: Faber and Faber, 1970

BYRON. *The Byronic Byron. Selection from the poems of Lord Byron*. London: Ed. Gilbert Phelps, 1971

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Librio, 1994

DANTE, Alighieri. *Divina Commedia in Tutte le opere*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993

ELIADE, Mircea.. *Le sacré et le profane*. Paris: Ed. Gallimard, col. Idée, 1965

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e Ceú e Inferno*. Porto Alegre: Ed. Globo, 9a ed. , 1979

HUXLEY, Aldous. *Stories, essays and poems*. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1949

MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Ed. Garnier-Flammarion, 1966

MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française*. Paris: Librairie José Corti, T.II, 1971

MILTON, John. *Lost Paradise in The portable Milton*. London: Penguin books, 1949

NERVAL, Gérard de. *Faust de Goethe*. Tradução G. de Nerval. Paris: Garnier-Flammarion, 1964

PAPINI, Giovanni. *O diabo*. Tradução Fernando Amado. Lisboa: Ed. Livros do Brasil [sem data]

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação*. Tradução M.A. Esteves da Rocha e R. Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993

Satan. Etudes Carmélitaines, Bruges (Bélgica): Ed. Desclée de Brouwer (sem referência do ano de publicação)

WENISCH, Bernhard. *Satanismo*. Tradução Edgar Orth. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992

4. SOBRE O EROTISMO

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 2º ed., 1987

5. SOBRE O SIMBOLISMO

ANDRADE, Mario de. “A superstição da côr preta” in *Revista Publicações Médicas*: São Paulo: P. Médicas, jun/jul, 1938

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução J. B. Caldas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967

BERTEAUX, Raoul. *La voie symbolique*. Paris: Lauzeray ed. , 1978

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 7a ed. , 1993

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, tomo VI, 1964

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978

GOMES, Álvaro C. *A estética simbolista*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985

MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1947

SEYLAZ, Louis. *Edgar Poe et les premiers symbolistes*. Thèse de Doctorat. Lauzanne (Suisse) : Imprimerie La Concorde, 1923

6. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA E GERAL

ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, col. U2, 1969

BAKHTIN, Mikhail. *A poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Ed. Du Seuil., col. Tel Quel, 1966

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Ed. Du Seuil, col. Tel quel, 1973

- BEGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1939
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução Carmen V.C. Lima. Porto Alegre / Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1985
- BRUNEL, P., PICHOSIS, C. & ROUSSEAU, A.M. . *Que é literatura comparada?*. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990
- CARVALHAL, Tânia F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ed. Ática, 1986
- CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo" in *O Olhar*. Org. A. Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.34
- DUARTE, Eduardo de Assis. "A mãe obscura ou o Diabo de Saias no Cordel Nordestino" in *A mulher na literatura*, Boletim do GT da ANPOLL. Caxambu (MG), 1994
- DUCROT, O. & TODOROV, T. . *Dictionnaire encyclopédique de Sciences du langage*. Paris: Ed. Du Seuil, col. Points, 1972
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, col. Debates, 1972
- FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Paris: Garnier-Flammarion, 1985
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1957
- GOMES, Álvaro C. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989
- GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949
- HOMERE. *L'odyssée*. Traduction M. Dufour. Paris: Garnier-Flammarion, 1965
- HUGO, Victor. *La fin de Satan*. Org. E. Blewer & J. Gaudon. Paris: Gallimard, 1984, p.277
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução L. Helena França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974

- LAKATOS, E. & ANDRADE MARCONI, M. *Metodologia científica*. São Paulo: Ed. Atlas, 1986
- MASSON, Nicole. *Panorama de la Littérature Française*. Alleur (Belgique): Ed. Marabout, 1990
- NERVAL, Gérard de. *Les filles du feu*. Paris: Ed. Gallimard, col. Folio, 1972
- PILETTI, Nelson. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1991
- PLATON. *Ion*. Traduction Emile Chambuy. Paris: Garnier Flammarion, 1967
- PLATON. *La République*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964
- PLATON. *Le Banquet*. Paris: Garnier. Flammarion, 1964
- PLATON. *Phèdre*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964
- POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Library of America, 1984
- SAINTE BIBLE - Traduite des textes originaux Hébreu et grec. Genève: Société biblique de Genève, 1972
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*.
Tradução Wolfgang Leo Maar & Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, col.
Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1988
- SHAKESPEARE, William. "Love's Labour's Lost" in *Shakespeare, All 37 plays*. London: Chancellor Press, 1982
- VALERY, Paul. *Variedad I*. Traducción Aurora Bernárdez & Jorge Zalamea. Buenos Aires: Ed. Losada, 1956
- VIRGILE. *L'Enéide*. Traduction P. Grimal. Paris: Poésie Gallimard, 1974

OUTRAS LEITURAS

1. CRUZ E SOUSA

1.1 De Cruz e Sousa

CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia Completa*. Intro. Maria Helena Camargo Regis. Florianópolis: FCC ed., 1981

CRUZ E SOUSA, João da. *Missal e Broquéis*. São Paulo: Livraria Martins Fontes ed., 1993

CRUZ E SOUSA, João da. *Últimos Sonetos*. Florianópolis/Rio de Janeiro: Ed. da UFSC/Casa Rui Barbosa, 2a. ed., 1988

ALMEIDA TORRES, Artur de. *Cruz e Sousa - aspectos estilísticos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975

ARARIPE, Junior. "Movimento literário do ano de 1893" in *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Casa Rui Barbosa, vol. 3, 1895-1900

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1987

CARNEIRO DO AMARAL, Gloria. "Trajetos do Baudelairianismo brasileiro: Teófilo Dias e Cruz e Sousa" in *Anais da ABRALIC*, 1991

FARIAS ALVES, Uelinton. *Reencontro Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa - Livro ed., 1990

LEMINSKI, PAULO. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Ed. LISA/Rio de Janeiro: INL. 1972

MONTENEGRO, Abelardo. *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista*. Florianópolis: FCC ed., 1988

MURICY, Andrade. *Obra Completa de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, Ed. do Centenário, 1961

PÁDUA, Antônio de. *À margem do estilo de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1946

MENDONÇA TELES, Gilberto. *Estudos de Poesia Brasileira*. Coimbra (Portugal): Livraria Almedina, 1985

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Defesa e Luta: a poesia de Cruz e Sousa*. Florianópolis: FCC, 1992.

2. BAUDELAIRE

2.1 De Baudelaire

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Préface Marie-Jeanne Durry. Paris: Le livre de poche, 1972

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Sobre a Arte*. Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário, EDUSP, 1991

BAUDELAIRE, Charles. *Pages Choiesies*. Paris: Larousse, 17e. ed, 1964

2.2 Sobre Baudelaire

DECOTE, G & DUBOSCLARD, J. *XLXe Siècle*. Paris: Hatier, tome I, 1989

JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Ed. Du Seuil, 1977

LALOU, René. *Histoire de la poésie française*. Paris: PUF, 1963

MILNER, M & PICHOS, C. *Littérature française de Chateaubriand à Baudelaire*. Paris: Arthaud, tome VII, 1985

3. SOBRE O SATANISMO

ABASTADO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles: Ed. Complexe, 1979

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L & PM, 1989

ELIADE, Mircea. *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris: Ed. Gallimard, col. Idée, 1962

GUENON, René. *O esoterismo de Dante*. Lisboa: Ed. VEGA, 1978

LUCCHESI, Marco Americo. *Breve introdução ao Inferno de Dante*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1986

PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable*. Paris: Ed. Denel, 1977

4. SOBRE O EROTISMO

BRULOTTE, Gaétan. "Petite narratologie du récit dit érotique" in *Revue Poétique*. Paris: Ed. Du Seuil, Février 1991

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Guanabara, 8a. ed., 1980

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução J. R. Martins Filho. São Paulo: Companhia das

Letras, 1987

SCHÜLER, Donaldo. *Eros: Dialética e Retórica*. São Paulo: EDUSP, 1992

RAYMOND, Jean. *La poétique du désir*. Paris: Ed. Du Seuil, 1974

5. SOBRE O SIMBOLISMO

CAMPOS, Augusto de. "Simbolismo: retrato sem retoque" in *Correio da Manhã*, 7 de abril de 1957

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: PUF, 1974

SILVA RAMOS, Pericles Eugênio da. *Do Barroco ao Modernismo. Estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Tradução José Paulo Pães. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993

6. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA E GERAL

BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago ed., 1991

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1989

ELLIOT, T. S. *De Poesia e Poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage poétique*. Paris: Ed. Du Seuil, col. Tel quel, 1974

LOVECRAFT, H.P. *Epouvante et surnaturel en littérature*. Tradução. J. Berger. Paris: Christian Bourgeois ed., 1969

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 4a ed., 1986

PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982

POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Library of America, 1984

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2a ed., 1992

WEBER, Eugen. *França Fin-de-Siècle*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

